CECILIA CONSOLO COMPILACIÓN

TIPOGRAFÍA
EN LATINOAMÉRICA
orígenes e identidad

Blucher

TIPOGRAFÍA EN LATINOAMÉRICA

orígenes e identidad

CECILIA CONSOLO COMPILACIÓN

Blucher

CECILIA CONSOLO COMPILACIÓN

TIPOGRAFÍA
EN LATINOAMÉRICA
orígenes y identidad

Tipografía en Latinoamérica: Orígenes e Identidad
Copyright © **2013**
Editora Edgar Blücher Ltda.

Blucher

Publisher Edgar Blücher
Editor Eduardo Blücher
Organizador Cecilia Consolo

Preparadora de textos Maria Dolores Delfina Sierra Mata

Projeto gráfico Cecilia Consolo
Designer gráfico Nikolas Lorencini
Editor de Imagens Autores

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-012 - São Paulo - SP - Brasil
Fax 55 11 3079-2707
Tel 55 11 3078-5366
editora@blucher.com.br
www.blucher.com.br

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios, sem autorização escrita da Editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgar Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tipografia en latinoamérica: orígenes e identidad [livro eletrônico] / organizado por Cecilia Consolo. - São Paulo: Blucher, 2013.
3 Mb; ePUB
Vários autores

ISBN 978-85-212-0758-0 (e-book)

ISBN 978-85-212-0757-3 (impresso)

1. Tipografia 2. Tipos para impressão 2. Artes Gráficas
3. Design Gráfico 4. História da Tipografia I. Consolo, Cecilia

13-0397 CDD-686.22

Índices para catálogo sistemático:

1. Tipos para impressão

Gracias a diseñadores latinos por ofrecer sus tipografias para la portada de este libro

ALEJANDRO LO CELSO
Arlt Deco
Borges Poema
Perec
Rayuela

CÉSAR PUERTAS
Buendía Book
Buendía Book Italic
Buendía Extrabold
La República Regular y Italic
Legítima Regular y Italic

FRANCISCO GÁLVEZ
Amster Regular y Italic
Australis Italic
Elemental Regular y Italic
Queltehue Regular y Italic

RUBÉN FONTANA
Andralis, Regular y Italic
Palestina, Regular y Italic
Chaco Regular y Italic
Fontana, Regular y Italic

LUCIANO CARDINALI
Ghentileza Original
Ghentileza Regular
Sephera
Thanis Display

PABLO COSGAYA
Asap
Bahiana
Barrio
Chivo
Rosário
Sansita One
Unna

RESUMEN

INTRODUCCIÓN 9
CECILIA CONSOLO

LA HERENCIA EUROPEA 17
ALEJANDRO LO CELSO

Cómo abordar una historia tan larga y compleja 19
Alemania: tipos móviles e impresores móviles 20
Los tres tipos de góticas 21
Italia y las letras humanistas: de Petrarca a Bracciolini 23
La itálica de Niccolò Niccoli 24
La escuela veneciana y Nicolás Jenson 25
Francesco Griffo y la imprenta Aldina 28
Nacen las primeras itálicas 30
El refinamiento de París y Lyon 31
Las Garamonds 32
El más grande de todos los punzonistas 34
El Barroco holandés: economía y sentido teatral 36
Barroco tardío y madurez tipográfica: Nicolás Kis 38
El desafío del Rococó: acrobacia plástica con máxima legibilidad 39
El pragmatismo inglés 40
"Cuando dudes, usa Caslon" 40
Baskerville y la primera tipografía femenina 42
Los españoles siempre prefirieron las góticas 43
Decadencia y recuperación del libro español 44
Producción portuguesa modesta 45
La Era Victoriana y los tipos para publicidad 46
Radicalismo alemán y Modernidad 47
Tipografía europea siglo XX: el caso holandés 47
Resurgimiento tipográfico holandés: De Roos, Van Krimpen, Sem Hartz 48
Rotulismo sensible al servicio del libro 50
Los padres de la tipografía holandesa contemporánea 51
La era digital y la escuela de La Haya 54
El futuro 55
Evolución del estilo Antiguo al Moderno 56
Texto versus Display: cada tipo en su tamaño 57
Prensa *versus* Literatura 57
referencias 58
Publicaciones periódicas destacadas 61

TIPOGRAFÍA E IDENTIDAD LINGÜÍSTICA 63
MARINA GARONE GRAVIER

1. La escrita y su función en el desarrollo social **65**
Los sistemas de escritura 68
La escritura en los pueblos ágrafos 68
2. Tipografía colonial para lenguas indígenas **70**
Letras para evangelizar y gobernar 71
El mosaico lingüístico americano 73
La imprenta en América: arribo y difusión 74
La representación tipográfica de las lenguas coloniales 76

3. La lengua vista por los diseñadores **78**
Lenguaje, escritura y tipografía: paradigmas del diseño de alfabetos en el siglo XX 79
Diseño tipográfico para lenguas indígenas: algunos proyectos contemporáneos 86
4. Diseño tipográfico para lenguas ágrafas: preguntas frecuentes y una propuesta metodológica **91**
Una propuesta metodológica 94
Marco histórico 94
Marco etnográfico 94
Marco lingüístico 95
Marco tecnológico y de producción 95
Consideraciones finales 96
Glosario 100

TIPOGRAFÍA Y MARCAS: SISTEMAS GRÁFICOS DE IDENTIDAD CULTURAL **105**
CECILIA CONSOLO

El proceso de identificación 109
El proceso simbólico 110
Territorio y Cultura 113
De los alfabetos a las marcas 117
Identidades nacionales y marcas 122

LA LETRA EN LATINOAMÉRICA **131**
RUBÉN FONTANA

1. Una historia de cinco siglos **133**
El aprendizaje del oficio 133
Los cambios tecnológicos y los comienzos de la enseñanza de la tipografía en la universidad 134
Una experiencia singular: la tipografía en la Universidad de Buenos Aires 135
2. El desarrollo de un pensamiento tipográfico local **137**
La revista Tipográfica 137
El nacimiento de la bienal «Letras Latinas» 139
La segunda bienal «Letras Latinas» 139
«Tipos Latinos» 140
3. Más publicaciones, más eventos **141**
4. Otras maneras de enseñar y aprender **143**
Grupos de estudio, enseñanza y difusión 143
Actividades de extensión universitaria 144
La producción editorial 144
5. Un balance provisorio **145**
Producción y comercialización de fuentes 145
¿Qué le falta a la tipografía latinoamericana? 146
¿Para qué sirve la tipografía? 146
Conclusiones 148
Apéndice I 149
Apéndice II 150
Apéndice III 155
Apéndice IV 156

INTRODUCCIÓN

A fines de la década del 1980 e inicio de los años 1990 comenzó, en el continente, un fuerte movimiento por la valorización y reconocimiento del diseño como un importante vector de la economía y de identidad cultural y política. El período coincide con el fin de las dictaduras militares y con los intereses de fortalecimiento de la región como un bloque económico. Las dictaduras constituyeron un período sombrío durante el cual las manifestaciones culturales eran ofuscadas con violenta represión, al mismo tiempo en que una invasión de productos culturales norteamericanos era ofrecida en gran escala.

Había un sentimiento nacionalista en casi todas las áreas de expresión de la cultura, en las artes, la música, el cine, y con el diseño no fue diferente. La discusión sobre "la cara" del diseño nacional estaba en pauta y consecuentemente, una mirada más atenta en busca de nuestras raíces y lenguaje propio. En esa búsqueda la tipografía, como pilar del diseño de comunicación, pasó a habitar el interés de varios grupos, principalmente dado que la tecnología digital tornó más accesible la interacción y manipulación del dibujo de tipos y fuentes.

La primera iniciativa, por parte de Brasil, de intentar mapear los elementos de la identidad latina ocurrió en 2002, por ocasión de la edición de la Revista ADG n. 25, editada en Brasil por la Asociación de los Diseñadores Gráficos, a la que fueron invitados varios diseñadores profesionales destacados de cada país, para presentar una reflexión sobre el estado del diseño, tanto como práctica económica como también como forma de expresión cultural. El resultado fue una publicación que presentaba un análisis sobre 12 países (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, México, Nicaragua, Perú, Uruguay y Venezuela), en casi todos los relatos, la situación expuesta en cada uno de ellos, era similar: dificultades para establecer una identidad local, la falta de mecanismos de control, la búsqueda de los orígenes de lenguajes visuales propios, y la necesidad de fomentar una enseñanza estructurada pensada para las necesidades locales y ya no más una copia de los moldes venidos del hemisferio norte. La publicación de 134 páginas que presentaba las reflexiones junto con una muestra de las producciones nacionales de América Latina, fue distribuida durante la 6ª Bienal Brasileña de Diseño Gráfico que tuvo lugar en San Pablo.

El segundo intento, ocurrió cuando se pensó en organizar un proceso colectivo de investigación, antes de la formación de este libro. Se llevó a cabo por medio de una llamada a participar a través de un cuestionario que fue ampliamente distribuido para grupos de investigación, asociaciones de clase, representantes de la ATypI (Association Typographique Internationale) y también, por intermedio de los mismos corresponsales de la edición de la revista ADG 25. El cuestionario contenía preguntas sobre el imaginario de los países en relación al diseño gráfico, como por ejemplo, ¿Qué embalaje es más característico del universo gráfico de su país? ¿Qué tipografías son las más usadas y a la vez caracterizan la comunicación gráfica de su país? ¿Cuáles son los signos visuales más presentes en la cultura? ¿Qué signos expresan una identidad nacional?, entre otras cuestiones. Infelizmente sólo un cuestionario retornó, este contenía el siguiente mensaje "no sé".

El desafío resultó mucho mayor de lo que imaginábamos. Entendimos que todos ansiaban reconocer la identidad cultural del diseño de sus países, pero se configuró como una tarea extremamente difícil después de siglos de yugo cultural, económico y político. La noción de origen e identidad se diluyó en el transcurso de años de supremacía cultural. Además, germinó en la población local, una fascinación por todo lo que es oriundo del "exterior" principalmente de Europa y Estados Unidos, donde, sin cuestionar, se presume que su eficacia está atribuida a una "calidad superior" inherente.

También es importante destacar que la cultura está formada por una dinámica de conexiones y contaminaciones, es un proceso continuo. Algo genuino es muy difícil de ser identificado y no sabemos si es posible tal afirmación. Un sistema gráfico puede ser definido como vector de identidad cuando el conjunto de sus elementos constructivos, las peculiaridades de las señales, las características estéticas y cromáticas, y principalmente, cuando el orden y la posición entre los elementos, forman un código con una gramática específica, que sea reconocible por los miembros que comparten aquella cultura, y compartir implica *a priori* la noción de intercambio.

Eso ocurre no solamente con los pueblos de América Latina, sino que como en cualquier otra cultura, la formación de la identidad es resultado de un flujo

en permanente construcción, en que la cultura material y visual, asociadas a la organización social y a las características específicas de la vida en aquel medio o espacio geográfico, se tornan elementos de diferenciación de otros grupos.

Específicamente en Latinoamérica las sucesivas aproximaciones con otras culturas, por cuestiones de comercio, herencia de otras civilizaciones, religión o imposición política, generaron nuevos códigos e introdujeron nuevos signos en el imaginario y en la comunicación. De esta manera podremos entender que nuestra identidad es resultado de intercambios y contaminaciones, y, como característica propia de los países latinos, esa dinámica no cesa nunca, no porque exista un diálogo entre monólogos aislados y niveles estancos de representación, sino porque, la cultura es fruto de la aprehensión y transcreación de varios signos de la historia y de tensiones sociales, promoviendo el rescate y resignificación cognitiva, resultando en la circularidad del conocimiento.

Por fin, la tercera tentativa ocurrió en julio de 2009 con la primera convocatoria para la redacción de esta obra. Puede parecer demasiado tiempo para producir un libro, pero muchos autores que al principio habían aceptado la invitación, declinaron en el camino. Tal vez todos tengamos conciencia de la pluralidad de factores que compone nuestra cultura, y hasta los reconocemos, sin embargo elegirlos fue un desafío para los que asumieron la responsabilidad de presentar no un panorama de hechos sucesorios, sino una reflexión sobre los procesos multidisciplinarios que tienen una implicancia directa en la construcción del imaginario y de la identidad de la producción tipográfica de nuestros países. Este trabajo no pretende presentar la respuesta definitiva, sino abrir frentes para una extensa investigación. El proceso, se demuestra aquí, es una sumatoria y superposiciones de signos usados en la comunicación soportan un caldo cultural complejo.

Lo que este libro pretende es presentar cómo fue la trayectoria para llegar aquí. Elucidar el largo y complejo proceso de supervivencia y recuperación de las culturas nativas, del impacto de la introducción de la cultura tipográfica de Europa, con sus siglos de experiencia y, sólo muy recientemente fueron creadas las academias para un estudio profundizado sobre el tema en el continente. En esa composición del imaginario y reportorio visual de las señales de comunicación, la región tuvo incluso la contribución del período de gran inmigración a fines del siglo XIX y comienzos del XX, con la llegada masiva, además de los europeos, de una gran parcela de asiáticos, eslavos, italos, germanos y árabes, entre otros. Es adecuado aplicar el concepto de multiplicidad para calificar todas las manifestaciones de la región: multicultural, multirracial, multifacética.

La primera parte de esta edición presenta un panorama de la evolución cronológica del progreso de la tipografía en Europa y de cómo fue traída al continente. No participamos de su proceso evolutivo, ya llegó lista, y eso probablemente quitó una etapa de desarrollo intelectual. Los primeros a tener contacto con las nuevas técnicas se limitaron a ser operadores pasivos del sistema, a diferencia de Europa cuyos países crearon, por una serie de cuestiones económicas y técnicas, sus propios conjuntos de tipos, con diseño propio, impregnados de significados. Heredamos prensas y conjuntos de tipos traídos por los colonizadores y eso contribuyó directamente para la construcción del tejido cultural.

Ya la segunda parte, presenta y enciende, a través del rescate y diálogo con las culturas nativas, la conciencia de que nuestro pasado no se limita al período de colonización. La recuperación y transliteración de las lenguas nativas en nuevos caracteres tipográficos contribuyen al conocimiento, cada vez más renovado y profundizado, sobre la dinámica de los signos en nuestra cultura, y preserva y revaloriza las lenguas de tradición oral.

La tercera parte presenta la construcción del repertorio semántico por medio de las marcas, de las tipografías usadas en la identidad nacional, y en los alfabetos corporativos empleados en la comunicación impresa, cuyos sistemas cargan consigo la historia de los pueblos y de grupos culturales que poblaron el vasto territorio sudamericano. Se puede afirmar que la caracterización ocurre por regiones de afinidad cultural y no por la división territorial política.

Para finalizar, un importante análisis sobre la formación y difusión del estudio de la tipografía, con su impacto decisivo en la evolución del diseño de la región y en la formación de las identidades culturales. Las perspectivas para el futuro están arraigadas en el compromiso y la profundización de un diseño tipográfico orientado hacia las necesidades y problemáticas locales, principalmente para el desarrollo, y al mismo tiempo, la manutención de los idiomas y características del lenguaje y su expresión.

Se espera así que este contenido brinde al lector el estado evolutivo de la tipografía en la región y constituya una fuente de consulta al mismo tiempo que se convierta en una invitación a futuras investigaciones.

CECILIA CONSOLO
Compilación

LA HERENCIA EUROPEA

ALEJANDRO LO CELSO

CÓMO ABORDAR UNA HISTORIA TAN LARGA Y COMPLEJA

El presente capítulo pretende un recorrido (inevitablemente más veloz que exhaustivo) de la historia de la tipografía en las principales culturas occidentales de Europa, con la idea de que ello nos permita comprender un poco mejor el contexto de donde provinieron los primeros impresores a América.

La historia de la llegada y difusión de la imprenta de tipos móviles a los diferentes países de Iberoamérica ha sido estudiada y referida por importantes historiadores de ambos lados del Atlántico. Trabajos pioneros en nuestro continente deben verse en la obra del investigador chileno José Toribio Medina, los mexicanos Emilio Valtón y Joaquín García Icazbalceta, el estadounidense Henry Wagner y los argentinos José Torre Revelo y Guillermo Furlong, entre otros. Estos investigadores sentaron precedentes importantes en un camino de descubrimientos que aún hoy está salpicado de interrogantes.

Naturalmente no es posible cubrir aquí todos los actores y acontecimientos importantes de la historia tipográfica europea. Hemos escogido los momentos que nos parecen más relevantes, por la originalidad de su aporte o por la influencia que ejercieron *a posteriori*. Luego del Renacimiento italiano y francés sobreviene el Barroco, de dominio holandés. El Neoclasicismo se inaugura en Francia aunque será el inglés John Baskerville quien hará un aporte significativo. España es enfocada en su momento incunable, quizás el más interesante, y (no sin pesar) soslayamos la mayor parte de la historia alemana pues pertenece a la tradición gótica, imposible de abordar aquí. Para el siglo XIX nos concentraremos en la Inglaterra victoriana y sus tipos display y para el XX hemos optado por la tipografía holandesa, sin duda la escuela más sobresaliente hoy. Muy desconocida en América, la escuela tipográfica de Europa del Este (en especial checa y polaca), es bien interesante y merece ser tratada en un contexto distinto.

Un propósito aquí ha sido ensayar una observación más íntima de la forma de las letras y de los estilos tipográficos, algo que suele ser menos abordado en los estudios de tradición bibliográfica e incluso en textos de tipografía para

comunicadores visuales. Creemos que adentrarse en la historia de los protagonistas de la evolución de las letras impresas es una buena oportunidad para asimilar sus aspectos formales y estilísticos más sutiles.

También hemos señalado bibliografía específica allí donde nos parece valioso, para que el lector interesado continúe su exploración. Existe aún poca bibliografía tipográfica en español y portugués, y la mayoría de las referencias provienen del inglés.[1] Finalmente y con espíritu didáctico, información sobre anatomía y evolución de las formas tipográficas ha sido dispuesta en recuadros separados del relato principal.

ALEMANIA: TIPOS MÓVILES E IMPRESORES MÓVILES

Parece una justa ironía el que los primeros impresores con tipos móviles hayan tenido ellos mismos que emigrar de sus ciudades alemanas hacia otras comarcas, dado lo amenazante de su invención. Para la Iglesia los artistas negros representaron un riesgo doble: político-ideológico, por pretender imprimir versiones "no oficiales" de la Biblia, y político-sindical ya que los scriptoria de los monasterios podían perder gran parte de su "mercado editorial".

Hay quienes atribuyen la invención del tipo móvil de metal al impresor holandés Lorenzo Coster. Pero más allá de esta discusión histórica, resulta sensato imaginar que cualquiera la nacionalidad de quienes hubieren perfeccionado el procedimiento de fabricación de tipos móviles, inventados en China en el siglo XI, el destino migratorio del oficio no habría sido muy diferente. Migración e intercambio cultural fueron, junto a la moda, los motores

1 *Es preciso destacar la tarea que la editorial valenciana Campgràfic realiza desde hace años editando en castellano obras tipográficas de valor. Asimismo tanto en Brasil como en México esfuerzos independientes han editado en los respectivos idiomas* Los elementos del estilo tipográfico *de Robert Bringhurst, referencia bibliográfica fundamental. Y también el Círculo de Tipógrafos de México ha iniciado su camino editorial con un libro sobre Jan van Krimpen.*

primordiales de "evolución" de las formas tipográficas en Occidente. Fue la migración alemana a otros países europeos lo que posibilitó la difusión del tipo móvil, así como en muchos casos el protagonismo recayó en extranjeros inmigrantes en otras culturas. De modo que hablar de historia de la tipografía implica hablar de sucesivos liderazgos económicos, de persecuciones religiosas, de intercambios e influencias culturales, de estilos nacionales, nacionalismos, chovinismos y hasta de copias e inescrupulosos plagios.

LOS TRES TIPOS DE GÓTICAS

Gracias a la minucia de investigadores bibliográficos, conocemos hoy los usos a los que se destinaron los estilos tipográficos en los albores de la imprenta de tipos móviles en Europa. Si resulta oportuno revisitar brevemente esos estilos la distinción de Alfred Forbes Johnson[2] de tres grupos de góticas resulta muy provechosa:

1 GÓTICA TEXTURA | Un tipo de letra muy vertical, esbelta y angular, extremadamente geométrica, y de pies pronunciados en forma de rombo o diamante. Destinada a obras litúrgicas, es el tipo de letra utilizado por Juan Gutenberg (c.1398-1468) en sus biblias de 42 y 36 líneas y en todos los misales antiguos. Se continuó usando para ello durante todo el s. XV e incluso esporádicamente en el s. XVI. Para ese entonces la gótica rotunda fue el estilo de moda, y para la época de la Reforma la textura casi no se destinaba sino a títulos y usos display (poco texto, cuerpos grandes).[3]

Un buen rescate de la textura de Gutenberg (de su Biblia de 42 líneas) es Goudy Text, realizado en 1928 por el gran diseñador estadounidense Frederic Goudy (1865–1947) para Monotype

2 GÓTICA ROMANIZADA (o Fere-Humanistica) | Los impresores de textos clásicos, escolásticos y teológicos en latín buscaron un estilo de letra menos formal que la textura, y hallaron su inspiración en los manuscritos: un estilo gótico con tendencias humanistas, cultivado por los primeros humanistas italianos, en particular Petrarca. Como no posee los pies romboidales de la textura, pero tampoco los serifs contundentes de las letras humanísticas, este estilo es visto como transicional. De igual modo, sus signos son más diferenciados entre sí de lo que son en el estilo textura (lo cual supone una mejor lecturabilidad), pero aún no tienen la redondez de las romanas. Ha sido también llamada "Fere-Humanistica" o "Gotico-Antiqua". En castellano "Gótica romanizada" nos parece una buena fórmula. Dada su diversidad estilística este grupo de góticas es el más difícil de definir, en una época donde los estilos se prestaban rasgos entre sí. Sin embargo existen buenos ejemplos de estas góticas romanizadas: el segundo tipo fundido por Schweynheym y Pannartz (1468), impresores en

2 *A. F. Johnson,* Type Designs.

3 *Tomamos prestado el término "display" del idioma inglés por no existir uno equivalente en español / portugués. El término "título" es muy específico y poco abarcativo, mientras "tipografía display" refiere toda situación de uso tipográfico donde no hay lectura inmersiva: típicamente en carteles, envases, rótulos de negocios, vehículos, portadas de libros, títulos en diarios y revistas. Para componer lectura prolongada o inmersiva utilizamos tipografías "para texto". Ver cuadro "Texto versus Display" en pág. 55.*

Subiaco, es un gótico romanizado. También hacia 1475 el alemán Ulrich Gering creó, desde su taller Soleil d'Or, algunas góticas romanizadas muy bellas.
Hubo varios intentos de rescate de este estilo: los célebres aunque poco felices tipos Troy y Chaucer de William Morris (fines del s. XIX); el revival del propio tipo de Subiaco hecho por St. John Hornby para su imprenta londinense Ashendene en 1902; el tipo Treyford, una interpretación literal de la caligrafía de Petrarca, diseñado por Graily Hewitt para la imprenta de la Universidad de Oxford en 1929 (severamente desacreditado por Stanley Morison en The Fleuron VII, p. 180). Las góticas romanizadas se usaron un breve período pero fueron pieza clave en la evolución de los estilos. Entre 1459 y 1485 se produjeron hermosos incunables en góticas romanizadas. E inmediatamente sucedió la gótica rotunda, de gran preferencia entre los impresores de España.

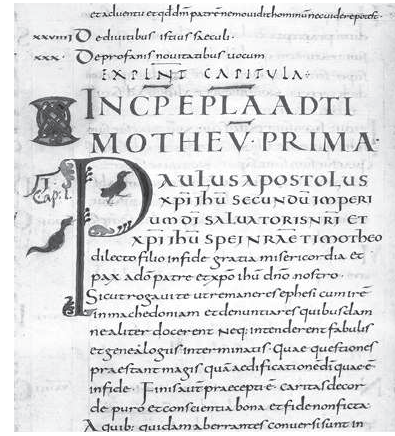
Tipo de Ulrich Gering de 1476: ejercicio de rescate histórico hecho por alumnos en taller dirigido por Alejandro Lo Celso en la ENSAD École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, París, 2007

3 GÓTICA ROTUNDA | Este tercer grupo de góticas es la "versión" italiana de las góticas texturas, y al parecer fue muy popular en Florencia. Una letra francamente más redonda que la textura (letras c e o b d p q), sin su pie diagonal de base, y a diferencia de la tendencia humanística de las góticas romanizadas, la a está cerrada y la g adopta la típica forma angular, mientras ascendentes y descendentes se acortan mucho. Según Johnson el ámbito paleográfico les ha llamado letras "boloñesas" por su uso en la escuela de leyes de la Universidad de Bolonia, aunque también se les ha denominado "venecianas". Para nosotros hoy "veneciana" significa "romana" en el sentido de las primeras antiguas humanísticas, como la romana de Nicolás Jenson. Sin embargo para el ojo del s. XV las góticas rotundas de Jenson eran mucho más familiares que su romana, una forma nueva y sofisticada a la que aún era preciso acostumbrarse. Johnson demuestra que, hacia el final del siglo, las góticas rotundas toman el lugar de las góticas romanizadas en los cuerpos pequeños, mientras que comienzan a competir con las góticas texturas en título y formas display.

Una de las más hermosas góticas rotundas jamás diseñadas es la de Nicolás Jenson de 1480. Imagen de rescate histórico hecho por alumnos de taller dirigido por Alejandro Lo Celso en la École des beaux arts de Toulouse, Francia, 2009

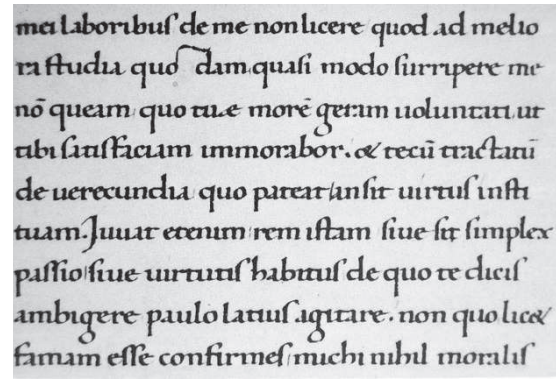
ITALIA Y LAS LETRAS HUMANISTAS: DE PETRARCA A BRACCIOLINI

Los estilos tipográficos que hoy llamamos humanistas surgieron como rescate de la legendaria minúscula carolingia del siglo VIII d.C. (en realidad de sus versiones tardías de siglos XI y XII), último momento de la historia europea al que los renacentistas veían asociada una cierta unidad político-cultural. Creada a pedido del emperador Carlo Magno por un grupo de eminentes calígrafos dirigidos por el sajón Alcuino de York, la minúscula carolina fue impuesta como "estilo de la casa" por decreto imperial en el 789 d.C. Podríamos decir que se trata del primer "diseño de letra personalizado".


EXPLICIT CAPITVLA
INCIPIT EPLA AD TI
MOTHEV PRIMA
PAVLVS APOSTOLVS
XPI IHV SECVNDV IMPERI
VM DI SALVATORIS NRI ET
XPI IHV SPEI NRE TIMOTHEO
dilecto filio in fide gratia misericordia et
pax a deo patre et xpo ihv dno nostro

Minúscula carolingia usada en la célebre Biblia de Moutier-Grandval (Tours, c. 840)

Petrarca (1304-1374) fue el precursor de esa admiración por la carolingia, la reflejó en su propia letra de copista y la llamó lettera antica en oposición a los modelos medievales vigentes en su época. A partir de su influencia y la de sus discípulos –Coluccio Salutati (1330-1406), discípulo de Petrarca; y Poggio Bracciolini (1380-1459), discípulo de Coluccio–, los estilos caligráficos de los manuscritos italianos del siglo XV, inspirados en los manuscritos carolingios, alcanzaron singular belleza, demostrando la devoción de los humanistas al combinar sus ideales románticos con sus capacidades artísticas. Hacia 1400 Poggio Bracciolini escribe una nueva lettera humanistica, muy inspirada en las carolingias de los siglos XI y XII. De acuerdo a Donald Anderson[4], ese es el corazón de nuestro alfabeto minúsculo. Sin apuro este estilo convivió durante casi un siglo con la gótica rotunda y con varios estilos de bastarda, una gótica itálica típicamente francesa.

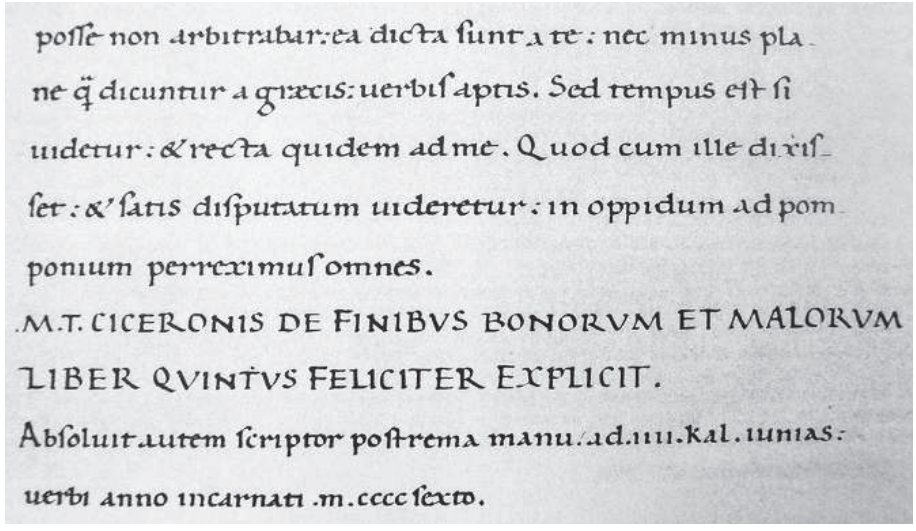

mei laboribus de me non licere quod ad melio
ra studia quo dam quasi modo surripere me
nō queam quo tute more gerum uoluntati ut
tibi satisfaciam immorabor. & tecū tractatū
de uerecundia quo pareat an sit uirtus insti
tuam. Iuuat etenim rem istam siue sit simplex
passio siue uirtutis habitus de quo te dicis
ambigere paulo latius agitare. non quo licet
famam esse confirmes michi nihil moralis

La lettera humanistica de 1402 de Poggio Bracciolini, inspirada en carolingias tardías del siglo XII (fuente Anderson. Manuscrito en Biblioteca Laurenziana, Florencia)

4 *Donald M. Anderson, Calligraphy, p. 113.*

La segunda aportación de Poggio es altamente valiosa. Como es sabido, el estudio de las mayúsculas obsesionó a los renacentistas. Con la idea de alcanzar la letra "perfecta" arquitectos, artistas y diseñadores buscaron (en todos los casos forzadamente) amoldar las estructuras de las capitales a retículas geométricas: Feliciano, Alberti, Da Moyle, Schedel, Pacioli, Fanti, Torniello, Durero, Verini, Tory, Tagliente, Palatino, Neudörffer, Fugger, Wyss, Yciar, Ruano, Cresci, Horfei, Rossi y Antonozzi son los nombres significativos de esos esfuerzos entre el siglo XV y el XVII.[5]

De cualquier modo es evidente que estas mayúsculas, construidas a partir de proporciones geométricas (o más bien a la inversa), más que letras eran intelectualizaciones de letras. Sus contornos eran dibujados y luego rellenados de tinta. No era posible escribirlas en manuscritos. De acuerdo a Anderson, Poggio Bracciolini es quien, después de estudiar las capitales talladas en inscripciones epigráficas, desarrolla una versión caligráfica, en una escala apropiada para las minúsculas y trazadas con la misma pluma. Esto es un hito fundamental en la historia del alfabeto romano: mayúsculas y minúsculas comienzan a convivir en una página como dos subsistemas de escritura.


posse non arbitrabar: ea dicta sunt a te: nec minus pla-
ne q̄ dicuntur a grecis: uerbis aptis. Sed tempus est si
uidetur: & recta quidem ad me. Quod cum ille dixis-
set: & satis disputatum uideretur: in oppidum ad pom-
ponium perreximus omnes.
M.T. CICERONIS DE FINIBVS BONORVM ET MALORVM
LIBER QVINTVS FELICITER EXPLICIT.
Absoluit autem scriptor postrema manu. ad.iiii.kal. iunias:
uerbi anno incarnati .m.cccc sexto.

Primer uso consistente de mayúsculas y minúsculas. Manuscrito de Poggio Bracciolini de 1406 (fuente Anderson. Biblioteca Laurenziana, Florencia)

LA ITÁLICA DE NICCOLÒ NICCOLI

El comercio floreciente de libros manuscritos creó en Italia un sistema de fama y prestigio para los editores de libros así como para los escribas que eran empleados en las casas editoriales. Entre los nombres asociados a la minúscula humanística está también el de Niccolò Niccoli (1363-1437), quien al permitirse introducir en la minúscula cierta rapidez y espontaneidad logró el estilo que hoy denominamos "itálica". Niccoli y Poggio abrieron así el camino a las dos interpretaciones de la minúscula humanística que se convertirían en los dos grandes estilos italianos del siglo XV, base de nuestra escritura tipográfica: la redonda y la cursiva.

5 *Anderson describe la secuencia de forma pormenorizada, Calligraphy, pp. 125-133. Otros referentes valiosos sobre este tema son: Giovanni Mardersteig, "Leon Battista Alberti e la rinascita del caractere lapidario romano nel Quatrocento"; Matthew Carter, "Theories of Letterform Construction. Part 1"; y James Mosley, "Giovan Francesco Cresci and the Baroque Letter in Rome". Referencias bibliográficas completas al final del texto.*

Otros maestros escribas como Pietro Cennini (1462-1481) y Antonio Sinibaldi (1443-1528), ambos de Florencia, Marcus de Cribellarus de Venecia y, más notablemente, Bartolomeo Sanvito de Padua (1435- c.1520), contribuyeron al refinamiento de una caligrafía cursiva. Esta cursiva encontraría en 1500, por iniciativa de Aldo Manucio en Venecia, su primer molde en tipos de metal.[6]

Adobe Sanvito, una agraciada itálica humanista apenas inclinada, es homenaje de Robert Slimbach al gran calígrafo Bartolomeo Sanvito.

Adobe Sanvito (1993), tributo de Robert Slimbach al calígrafo renacentista Bartolomeo Sanvito

LA ESCUELA VENECIANA Y NICOLÁS JENSON

Se cree que antes de 1500 ya había imprentas en unas 75 poblaciones italianas. Pero era Venecia la que ofrecía el mayor atractivo para los impresores. Una ciudad refinada y próspera en su comercio con Oriente, donde había importantes bibliotecas y residían muchos coleccionistas de manuscritos. Enviado por su protector el rey Carlos VII de Francia para interiorizarse con el arte negro en Maguncia, el francés Nicolás Jenson se encontró de regreso en París con una doble mala noticia: Carlos VII había muerto y su hijo el nuevo rey Luis XI no se interesó en admitirlo en la corte. En 1470 Jenson se establece en Venecia, y en poco tiempo se convierte en uno de los impresores más admirados.

Si bien hubo varios intentos de producir tipos en base a estilos caligráficos de la época –los hermanos alemanes Juan y Wendelin de Spira así como el mismo Jenson produjeron varias rotundas admirables–, es claro que la minúscula humanista era percibida como el estilo más apropiado para ediciones escolásticas. De todos los intentos de colar un tipo en plomo que interpretase fielmente el espíritu de la mínúscula humanística es el de Nicolás Jenson el más logrado. Jenson abrió los espacios dentro y fuera de las letras y les dio a las contraformas un agradable efecto sereno y orgánico, obteniendo un ritmo muy armónico en la línea de texto y en la mancha tipográfica. Hasta su muerte en 1480, Jenson imprimió unos 150 libros, algunos extremadamente bellos, y sus páginas son hoy para muchos las más hermosas de la historia del libro occidental.

Por ser tan admiradas, ha habido innumerables rescates históricos de las venecianas. El talentoso Frederic Goudy se dedicó con fervor a ello. Sus tipos Deepdene y Berkeley Old Style son hermosos ejemplos de venecianas, interpretadas con el sentido de amigabilidad tan típico de Goudy.[7] La veneciana de Jenson en particular también ha sido muy revisitada. Ya mencionamos los intentos (poco logrados) de William Morris.

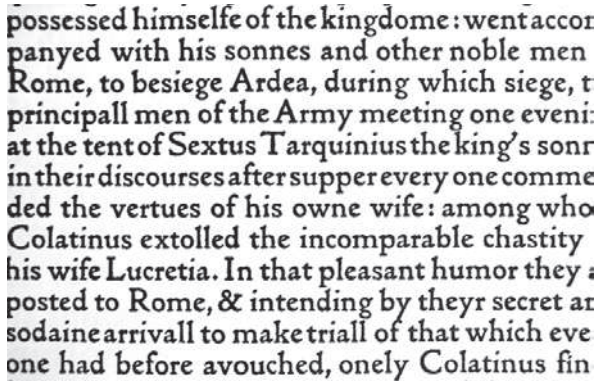
---

6 *Ver p. 30, "Nacen las primeras itálicas".*

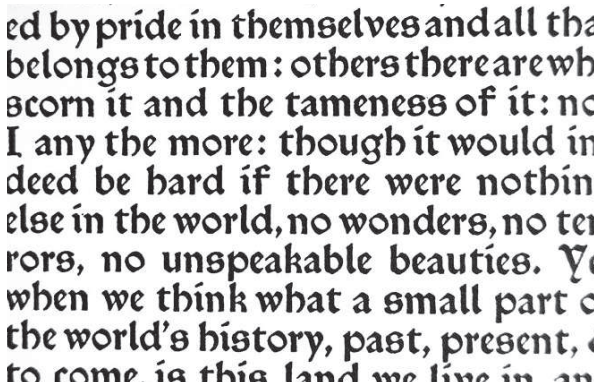
7 *La obra de Goudy es una de las más prolíficas y fundamentales de la historia. Para comprender su filosofía de diseño resultan valiosos sus dos libros:* Typologia y Goudy's Type Designs. *Y sobre su accidentada vida,* Behind the type *de Bernard Lewis es una buena biografía. El propio Goudy publicó entre 1918 y 1926 la revista* Ars Typographica, *reimpresa por Greenwood Press en 1970.*

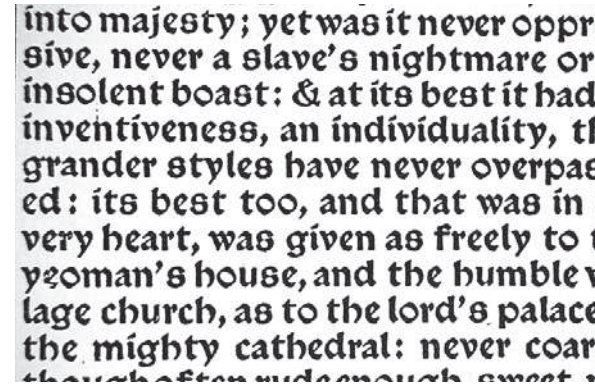
CERhaegosu
CERhaegosu

Dos grandes diseños de Frederic Goudy de inspiración veneciana: Berkeley Old Style (1914, versión digital ITC + Adobe 1989) y Deepdene (1927, versión digital Lanston 1992)


possessed himselfe of the kingdome: went accor
panyed with his sonnes and other noble men
Rome, to besiege Ardea, during which siege, t
principall men of the Army meeting one eveni
at the tent of Sextus Tarquinius the king's sonr
in their discourses after supper every one comme
ded the vertues of his owne wife: among who
Colatinus extolled the incomparable chastity
his wife Lucretia. In that pleasant humor they
posted to Rome, & intending by theyr secret ar
sodaine arrivall to make triall of that which eve
one had before avouched, onely Colatinus fin

Los tres tipos famosos de William Morris que usó en su propia imprenta Kelmscott: tipo Golden (1890, izq.) inspirado en Jenson, y los tipos Troy y Chaucer (ambos de 1892), influenciados por las góticas de Schoffer y Koberger


ed by pride in themselves and all tha
belongs to them: others there are wh
scorn it and the tameness of it: nc
I any the more: though it would in
deed be hard if there were nothin
else in the world, no wonders, no te
rors, no unspeakable beauties. Y
when we think what a small part
the world's history, past, present,
to come is this land we live in an


into majesty; yet was it never oppre
sive, never a slave's nightmare or
insolent boast: & at its best it had
inventiveness, an individuality, th
grander styles have never overpas
ed: its best too, and that was in
very heart, was given as freely to t
yeoman's house, and the humble v
lage church, as to the lord's palace
the mighty cathedral: never coars

El tipo Centaur del norteamericano Bruce Rogers (1870-1957) ha sido el más citado en la literatura tipográfica del siglo XX, aunque a nuestros ojos resulta inocente, por construir una letra aún más caligráfica que la del propio original.[8] La interpretación digital de Robert Slimbach, Adobe Jenson, nos parece más justa con el espíritu jensoniano a la vez que más apropiada a ojos contemporáneos.

Finalmente, una inquietante interpretación contemporánea es el tipo Lucrecia (no publicado) de Óscar Yáñez, alumno de la Maestría de diseño tipográfico del Centro Gestalt de Veracruz, México, 2007.

CERhaegosu

MonoType Centaur, de Bruce Rogers, 1915 (versión digital Adobe 1991).

CERhaegosu

Adobe Jenson, Robert Slimbach, 2000

CERhaegosu

Tipo Lucrecia de Óscar Yáñez, 2007 (no publicado)

8 *Mientras la letra de Jenson resultó directamente del grabado de punzones de acero, Bruce Rogers trabajó sobre ampliaciones fotográficas de las páginas de Jenson, reescribiendo los signos usando una pluma de punta plana. Esto explica el espíritu caligráfico resultante, distante del original. Rogers narra la historia de su diseño en* The Centaur Types. *Para apreciar su exquisita obra como diseñador de libros: Joseph Blumenthal,* Bruce Rogers, a life in letters.

FRANCESCO GRIFFO Y LA IMPRENTA ALDINA

Aldo Manucio es con justicia recordado como el "Príncipe de la Imprenta", por la belleza y refinamiento de sus ediciones y por la importancia de las innovaciones editoriales que introdujo. En 1495 estableció su taller en Venecia e inmediatamente publicó, nada menos que, los primeros libros impresos en griego. En el mismo año Manucio publica la obra *De Aetna* del cardenal Pietro Bembo (personaje central del intelecto veneciano y autor de las celebradas cartas románticas a Lucrecia de Borgia). Para este libro Aldo contrata los servicios del joyero de Bolonia, Francesco Griffo, quien graba los caracteres que hoy conocemos como tipografía Bembo (la de Monotype por ejemplo). Cuatro años más tarde la sensibilidad de Griffo con la letra humanística estaba más depurada. Su nuevo diseño (hoy Poliphilus) se usó en la renombrada obra de Francesco Colonna, *Hypnerothomacchia Poliphili*, obra mítica del Renacimiento. Por vez primera en un impreso las capitales (de inspiración epigráfica) estaban bien armonizadas con las minúsculas, logrando un bello ritmo blanquinegro en la línea de texto. Además las ilustraciones estaban armonizadas con las manchas de texto, logrando un efecto único.

El paso de Jenson a Griffo aportó dos aspectos anatómicos importantes: por un lado, un tipo de letra más independiente de los modelos caligráficos; si la redonda de Jenson estaba más cerca de la minúscula humanística de Petrarca y Poggio, la redonda de Griffo daba un paso hacia una forma más "escultórica", más vinculada a la nueva manera de producir un texto: grabando cada caracter en el extremo de un punzón de acero, el punzón martillado en la superficie plana de una matriz de cobre, la matriz alojada en el interior de un molde de hierro fundido, donde se vertía fundición líquida de plomo que, al secar, resultaba en un tipo de metal. Por otro lado, Jenson había alineado los serifs de los ascendentes con la altura de mayúsculas. Griffo elevó ligeramente los remates de ascendentes de modo de alinear las mayúsculas con las contraformas inferiores de esos remates. Ese detalle llegó para quedarse en la anatomía tipográfica pues volvía más elegante el contraste rítmico entre mayúsculas y minúsculas.

Comparación de alturas de ascendentes en relación a mayúsculas: Jenson y Bembo (Adobe Jenson Pro y MT Bembo Book Pro)

Las letras de Griffo son la base de las letras antiguas, y las letras antiguas son las que la humanidad ha estado leyendo durante más tiempo. Su elegancia, color y legibilidad constituyeron un nuevo y alto estándar en la industria editorial de su tiempo.

A la par de la obra de Griffo y Manucio hubo otro alfabeto romano de gran calidad, el grabado hacia 1486 en Venecia por el alemán Erhard Ratdolt (1447-1528). Pero Ratdolt no tuvo en su época la difusión que tuvo Griffo bajo el sello de la imprenta aldina. No obstante esa difusión Aldo nunca reconoció oficialmente la autoría de Francesco sobre las letras, asunto que originó el distanciamiento entre ambos.[9]

Existen varios revivals digitales de la obra de Francesco: Aetna de Jack Yan, Griffo Classico de Franko Luin, o la Bitstream Aldine 401. Charles Bigelow y Jonathan Seybold[10] han comparado cuatro sucesivos intentos de rescate de Griffo: en 1923 la Monotype produjo Poliphilus: una copia literal de impresos de Aldo que reproducía vanamente los bordes erosionados de las letras. En 1929 Stanley Morison entusiasmó a la compañía con la idea de Bembo, basada en el tipo de Griffo para De Aetna. El resultado fue mejor, se neutralizaron las erosiones e irregularidades propias de la impresión original. Quizás como un experimento, al año siguiente Morison invita al gran impresor alemán Giovanni Mardersteig (1892-1977) a realizar un nuevo rescate del tipo de De Aetna, pero esta vez los punzones serían grabados a mano por el talentoso Charles Malin. Después de seis meses de trabajo conjunto el resultado (llamado Griffo) estuvo mucho más cerca del original. Finalmente en 1955 Mardersteig realizaría Dante, su propia interpretación de Griffo, los punzones igualmente grabados por Malin. Un gran diseño que Mardersteig mismo utilizó profusamente en libros editados en su Officina Bodoni. La versión actual, MT Bembo Book Pro luce mucho más armónica en dibujo de curvas, modulación y color general.

***a** Facsimilar del tipo de Griffo usado en Hypnerotomachia Poliphili de F. Colonna (impreso por Manucio en 1499)*
***b** 1929. Réplica literal de la Monotype, grabada a mano, reproduciendo el "ruido" original. Como tipo un desastre*
***c** 1929. Rescate mecánico de la Monotype, ya limpio de las irregularidades del original, del tipo de Griffo usado en De Aetna de Pietro Bembo (1495). Un tipo muy exitoso desde entonces*
***d** 1930, tipo Griffo, interpretación para composición manual (también a partir de De Aetna), de Giovanni Mardersteig con punzones de Charles Malin. Más sensible*
***e** 1955, tipo Dante. Una interpretación libre de Mardersteig*
***f** 2005. Bembo Book Pro, versión contemporánea de la Monotype*

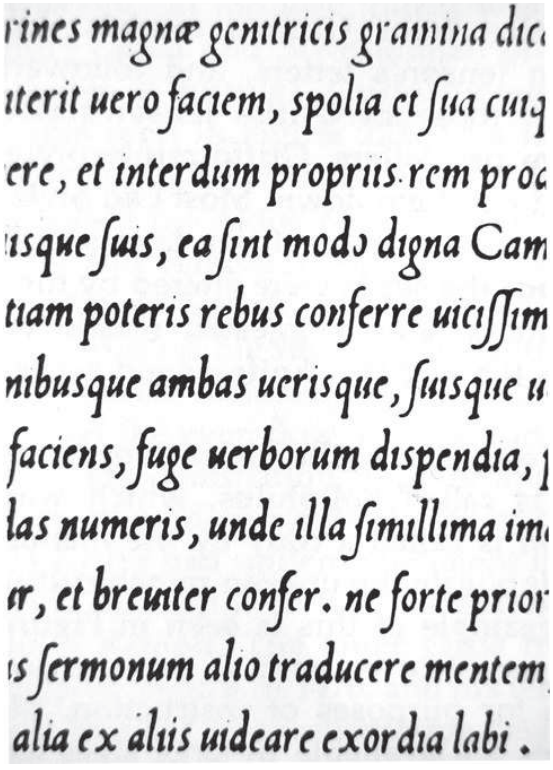
9 *Luego de dejar a Aldo, Griffo regresa a Bolonia y graba punzones para el impresor Geronimo Soncino y para sí mismo. Pero desde 1518 su rastro se pierde. En una discusión con su yerno, Griffo le habría provocado la muerte clavándole un punzón o una lima en la frente. Se desconoce el final de la historia, no habiendo registro oficial que pruebe si fue ahorcado como pena por su delito. Giovanni Mardersteig es quien investigó vida y obra de Griffo a profundidad, y lo reflejó en un extenso artículo: "Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffo da Bologna".*

10 *Charles Bigelow y Jonathan Seybold, "Technology and the aesthetics of type – maintaining the tradition in the age of electronics",* The Seybold Report, *vol. 10, n. 24, 1981, p. 5.*

NACEN LAS PRIMERAS ITÁLICAS

Manucio y Griffo colaron en plomo la primera tipografía itálica. Los libros resultaban excesivamente grandes cuando se componían en romanas, cuyo cuerpo rondaba los 16 puntos. Aldo deseaba un libro de bolsillo que resultara más atractivo a los compradores. Para ello Griffo hizo la nueva itálica basándose en una cursiva humanística estrecha y de poca inclinación, y le dio un cuerpo de unos 12 puntos. Sus capitales fueron las primeras "versalitas" de la historia, los ascendentes de minúsculas sobrepasaban largamente la altura de mayúsculas.

Hubo muchos ensayos y errores en el camino hacia una cursiva apropiada para lectura. Su cercanía con la caligrafía planteaba la dificultad de hasta dónde reproducir la conectividad natural de una escritura manual. Como comenta Updike[11] la tipografía itálica no fue verdaderamente exitosa entre los impresores hasta que no se independizó totalmente de sus orígenes caligráficos. Pero el nombre más importante en la búsqueda de una itálica fundida es sin duda el de Ludovico Vicentino degli Arrighi, el gran escriba del Vaticano. Para su propio manual de escritura de 1523 Vicentino "diseñó" una cursiva imitando su propia cancilleresca (grabada por un joyero de Perugia, Lautitio di Meo), y más tarde la perfeccionó en una segunda versión que ha sido de gran inspiración en la historia.


rines magnæ genitricis gramina dic
iterit uero faciem, spolia et ſua cuiq
ere, et interdum propriis rem proc
isque ſuis, ea ſint modo digna Cam
tiam poteris rebus conferre uiciſſim
nibusque ambas uerisque, ſuisque u
faciens, fuge uerborum dispendia,
las numeris, unde illa ſimillima im
r, et breuiter confer. ne forte prior
is ſermonum alio traducere mentem
alia ex aliis uideare exordia labi .

Segundo tipo itálico de Arrighi grabado por Lautitio c. 1523 (imagen: Donald Anderson, Calligraphy)

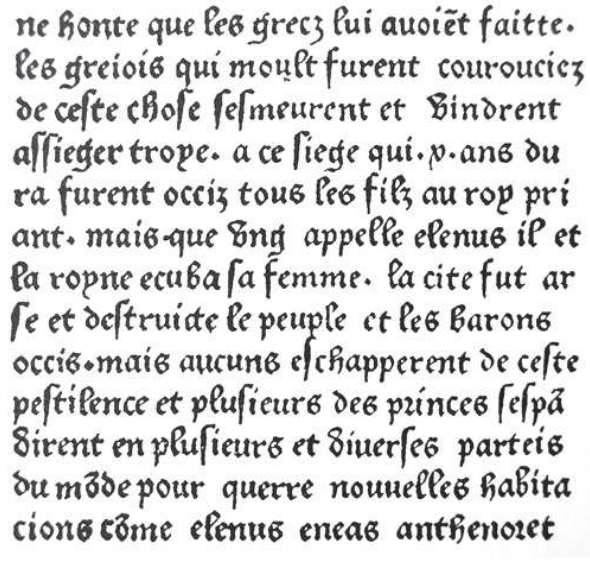
11 *D.B. Updike, Printing Types (1922), p. 130 (de la cuarta edición: 2001).*

EL REFINAMIENTO DE PARÍS Y LYON

Entre 1530 y 1600 tuvo lugar el período más rico y significativo de la historia de la producción tipográfica. Por ello no es casual que la literatura habitualmente se extienda sobre la escuela francesa, protagonista de esa edad de oro de las letras de imprenta. Basándose en el estilo aldino los franceses supieron refinar y acuñar el suyo propio, que fue la base para los diseños de siglos subsiguientes.

Los primeros impresores en Francia también fueron alemanes. La tradición cita al trío Freiburger, Gering, Kranz como los primeros. Contratados por La Sorbona hacia 1470 a instancias del progresista germano Juan Heynlin, ex-rector de la casa, los tres alemanes grabaron algunos tipos góticos con los que imprimieron varios clásicos para la universidad. A partir de 1472 se independizan bajo el célebre sello El Sol de Oro en la calle Saint Jacques, donde más tarde Ulrich Gering solo, graba unos tipos góticos romanizados muy bellos. (ver imagen 2).

En lo que toca a góticas vernáculas, en 1477 Pasquier Bonhomme funde en plomo la primera gótica bastarda, una letra cursiva inspirada en los manuscritos de época del Norte de Francia, que se asoció rápidamente al idioma francés como contrapunto de las góticas verticales, usadas para el latín.


ne honte que les grecz lui auoiẽt faitte.
les greiois qui moult furent courouciez
de ceste chose sesmeurent et vindrent
assieger troye. a ce siege qui. x. ans du
ra furent occiz tous les filz au roy pri
ant. mais que vng appelle elenus il et
la royne ecuba sa femme. la cite fut ar
se et destruicte le peuple et les barons
occis. mais aucuns eschapperent de ceste
pestilence et plusieurs des princes sespã
dirent en plusieurs et diuerses parteis
du mõde pour querre nouuelles habita
cions cõme elenus eneas anthenoret

Gótica Bastarda de Pasquier Bonhomme, París 1477 (imagen: Updike, Printing Types)

El uso de góticas vernáculas y el gusto por una profusa ornamentación en página, en manos de impresores como Tory, Du Pré, Le Rouge, Pigouchet, Vostre y Vérard, colocan muy alto la calidad y originalidad de los incunables franceses, no sólo provenientes de París sino también de Lyon.

Geofroy Tory (1480-1533) merece un párrafo especial en esta historia. Su famosa obra *Champfleury* o *Arte y ciencia de la verdadera proporcion de las letras*, publicada en 1529, tuvo una enorme influencia en la época. Como mencionamos más arriba obsesionaba a los renacentistas la idea de forzar la estructura de las letras a esquemas geométricos y su construcción a supuestos procedimientos algebraicos. Las ideas de Tory eran de un aún más poderoso sentido místico. Relacionó la proporción de 1/10 con Apolo y las nueve musas, y afirmaba que la diosa Io regía la construcción de todas las letras, por componerse su nombre (I - o) de los dos elementos básicos de un alfabeto mayúsculo. Pero la ingenuidad de estas asociaciones no debe empañar el gran valor del

Champfleury, tanto un estudio de la construcción de las mayúsculas como también un tratado de arte tipográfico que contribuyó a la consolidación de la gramática y ortografía francesas y afirmó la introducción de una estética clásica asociada a la letra romana en oposición a la gótica.[12]

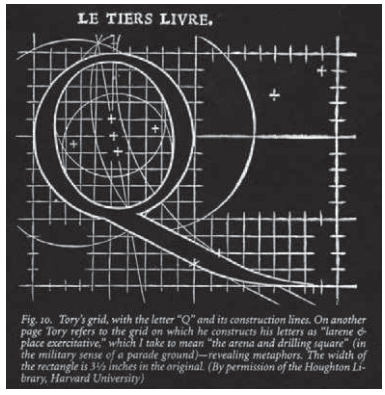
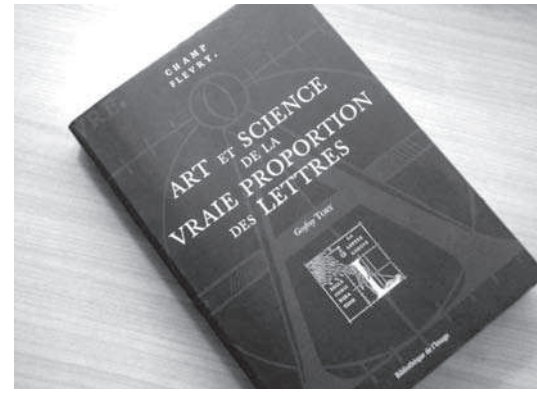


Fig. 10. Tory's grid, with the letter "Q" and its construction lines. On another page Tory refers to the grid on which he constructs his letters as "larene & place exercitative," which I take to mean "the arena and drilling square" (in the military sense of a parade ground)—revealing metaphors. The width of the rectangle is 3½ inches in the original. (By permission of the Houghton Library, Harvard University)



Edición facsimilar moderna de Champleury (1529). Detalles: mística subdivisión de Geoffroy Tory de la altura de mayúscula en 10 partes; y receta de diseño para la capital Q

Con París como nuevo centro económico pujante, los impresores y tipógrafos franceses del siglo XVI comienzan a aportar su propia visión a la tradición humanista. Simon de Coline (1480-1547) y Antoine Augereau (1490-1534) son importantes pues inician con sus ediciones un estilo francés característico. Claude Garamond (1490-1561, aprendiz de Augereau) es importante por ser el primero que se especializa en grabar punzones y fundir tipos de plomo para impresores, a la vez que por hacer una interpretación del estilo de Griffo con un sabor muy francés. Bajo la dirección artística del gran editor parisino Robert Estienne (1503-1559), autor de hermosas biblias y críticas de textos clásicos, Garamond graba una letra de una delicadeza más culinaria y lírica, pero sobria, autocontenida y bien proporcionada para libros. La letra de Garamond se convertiría con el tiempo en la más ubicua de la historia occidental. Es justo reconocer, a la par del trabajo de los creadores de tipos, la labor de quienes promovieron esos tipos. Así, Henri Estienne (padre de Robert) difundió en sus ediciones los tipos de Simon de Coline y Augereau, igual que Robert Estienne lo hizo con los tipos de Garamond. La letra de Garamond probablemente no habría llegado tan lejos sin el asesoramiento de Robert, ni tampoco sin la difusión que le dieron sus hermosas ediciones. Esa suerte de entusiasmo colectivo permitió acuñar en pocos años un estilo nacional característico.

LAS GARAMONDS

Justamente por ser Garamond la tipografía más revisitada, existe una gran variedad de versiones. Hay Garamonds muy respetuosas de la fuente original: en Garamond Premier, Robert Slimbach hace una interpretación refinada de los punzones (hoy en el museo Plantin-Moretus de Amberes) e inspirándose para las cursivas en el trabajo de Robert Granjon. Hay Garamonds que no lo son:

12 *Geogroy Tory,* Champfleury, *edición facsimilar de Bibliothèque de l'Image. El prefacio de Paul-Marie Grinevald, ex bibliotecario de la Imprenta Nacional de Francia, es lúcido y esclarecedor.*

la Monotype Garamond basada en los Caractères de l'Université diseñados por Jean Jannon, como demostró Beatrice Warde en 1926, y que constituyen la primera romana garalda barroca.[13]

Hay Garamonds de fuerte impronta cultural no-francesa: la versión Pop de Garamond que Tony Stan hizo en 1977 para la ITC, de tono alegre y despreocupado, muy distante del original. Por otro lado la germánica Garamond de Stempel de 1925, cuyos ángulos dramáticos evidencian la influencia gótica. La Linotype Sabon de 1967, interpretación igualmente germánica de un maduro Jan Tschichold, quien le da proporciones cuadradas e igualitarias a los caracteres[14]; y la revisita digital de Sabon: Sabon Next (2008), que la misma Linotype encargó al tipógrafo francés Jean-François Porchez y que recupera las proporciones, las especias, el sabor galo original.

Adobe Garamond Premier Pro, Robert Slimbach (2005)

CERhaegosu

Monotype Garamond (Jean Jannon, 1621. Reivindicado su origen por Beatrice Warde en 1955)

CERhaegosu

ITC Garamond, Tony Stan (1975), digitalizada por EF (1998)

CERhaegosu

Stempel Garamond

CERhaegosu

Linotype Sabon, Jan Tschichold (1967)

CERhaegosu

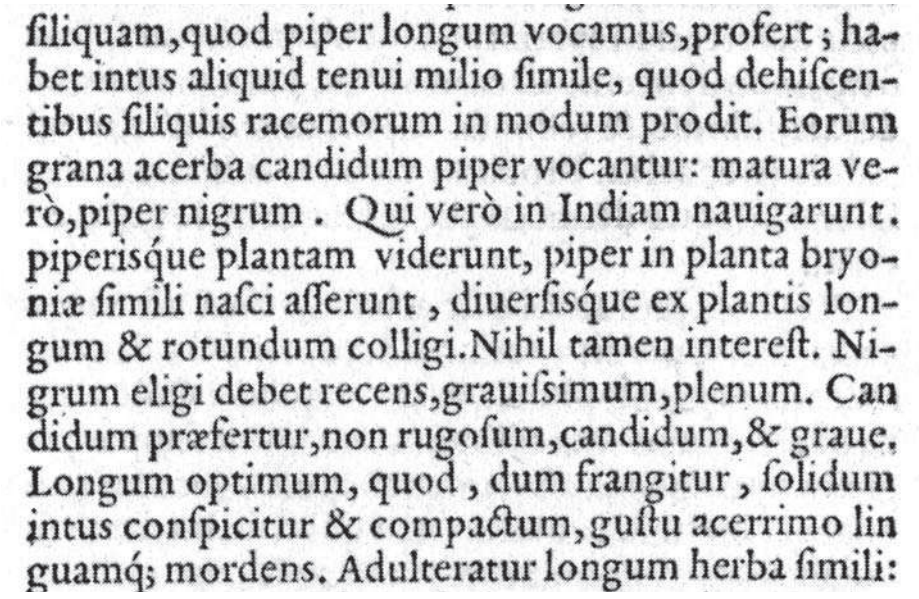
Linotype Sabon Next, Jean François Porchez (2004)

CERhaegosu

13 *Paul Beaujon (seudónimo de Beatrice), "The 'Garamond' Types: A Study of XVI and XVII century sources",* The Fleuron V *(p. 131-179). La letra de Jannon (de 1621) tiene un nuevo vigor, un dinamismo e inquietud expresiva que es más característico del Barroco, y que se encuentra también en las itálicas de Robert Granjon.*

14 *El que redondas e itálicas ocuparan la misma caja de espacio se debía a una limitante de la teconología de linotipia que no permitía tener matrices de anchos independientes para un estilo y otro.*

A otro punzonista y fundidor parisino, Pierre Haultin (1515-1597), debemos el primer diseño ligeramente condensado y de una caja de x más alta, una forma que se identificará más tarde como el "gusto holandés". En su línea más pragmática de pensamiento y con la idea de reducir el formato de las biblias –un protestante en un país católico debía prever una huida rápida–, Haultin grabará también la primera letra diminuta (cercano a los 6 pt), que sería la más pequeña por mucho tiempo.[15]


filiquam,quod piper longum vocamus,profert ; habet intus aliquid tenui milio ſimile, quod dehiſcentibus ſiliquis racemorum in modum prodit. Eorum grana acerba candidum piper vocantur: matura verò,piper nigrum . Qui verò in Indiam nauigarunt. piperiſque plantam viderunt, piper in planta bryoniæ ſimili naſci aſſerunt , diuerſiſque ex plantis longum & rotundum colligi.Nihil tamen intereſt. Nigrum eligi debet recens,grauiſsimum,plenum. Candidum præfertur,non rugoſum,candidum,& graue. Longum optimum, quod , dum frangitur , ſolidum intus conſpicitur & compactum,guſtu acerrimo lin guamq; mordens. Adulteratur longum herba ſimili:

Tipo de Pierre Haultin usado por Plantin (Antidotarium… de Clusius, Amberes, 1561. Imagen: Smeijers, Counterpunch, p. 66)

EL MÁS GRANDE DE TODOS LOS PUNZONISTAS

Pero es sin duda Robert Granjon (1512-1590) la figura central de la tipografía renacentista, y quizás de toda la historia tipográfica europea. Su obra es la más prolífica, innovadora e influyente. Hijo del impresor parisino Jean Granjon, Robert publica algunos libros entre 1549 y 1562 y luego se entrega por completo al grabado de punzones. Vive en Lyon, París, Génova, Frankfurt, Amberes (donde graba punzones para Christophe Plantin), y finalmente en Roma trabajando para la Imprenta Vaticana donde termina sus días a la edad de 77 años.[16]

Su obra comprende 27 itálicas, 13 redondas, 7 civilités (basadas en la lírica caligrafía gótica de moda en el Norte de Europa), 9 alfabetos griegos, 12 orientales, 6 tipos para música y gran cantidad de arabescos, ornamentos, florones e iniciales. Según el historiador John Lane, fundidores de todos los países continuaron colando tipos de matrices granjonianas hasta fines del siglo XVIII.[17]

Granjon quiebra la tradición itálica aldina al introducir en 1543 las primeras mayúsculas inclinadas. Sus mayúsculas son también más pequeñas, y los trazos poseen ángulos dramáticos muy armoniosos.

15 *En su libro* Counterpunch *el holandés Fred Smeijers reivindica el protagonismo de Pierre Haultin, así como del belga Hendrik van den Keere, como dos grandes figuras de la tipografía neerlandesa. El libro describe varios aspectos del proceso de grabado de tipos y en particular el rol de los contrapunzones, punzones que se martillaban sobre punzones para obtener la contraforma.*

16 *Los tipos de un ya maduro Granjon embellecen las páginas del catálogo tipográfico del Vaticano,* The Type Specimen of the Vatican Press*, facsimil del original de 1628.*

17 *Lane,* Early Type Specimens*, p. 39.*

Granjon es el maestro del contrapunto. Por lo mismo sus cursivas son las más admiradas.[18] Galliard (1978) de Matthew Carter (1937), excelente interpretación del estilo de Granjon, es resultado de un estudio integral de toda su obra más que de un cuerpo tipográfico determinado.[19] Linotype Granjon, del sensible impresor inglés Georges Jones, es en realidad un bello revival de Garamond, habiendo equivocado sus fuentes. Y ya dicho, las itálicas de Granjon sirvieron de base para la cursiva de la Garamond Premier de Slimbach.

CERhaegosu

ITC Galliard, de Matthew Carter (1981, versión digital Adobe 1990)

CERhaegosu

Cursiva basada en uno de los estilos de Robert Granjon: Adobe Garamond Premier Pro 2005, de Robert Slimbach

Hacia 1560 Christophe Plantin (1514–1589), refinado impresor francés, se instala en el centro cultural más importante del norte europeo, Amberes, donde ya florecía la industria del libro. A lo largo de su vida Plantin, apasionado por la tipografía, encargó y coleccionó tipos de los grandes diseñadores de letras (en su mayoría franceses), contribuyendo a diseminar estos diseños por todo el Norte de Europa. Su imprenta llegó a tener 22 establecimientos y se le cosidera el primer impresor en escala industrial. En el Museo Plantin-Moretus de Amberes se encuentra gran parte de su obra más todo el material tipográfico de Plantin y de sus descendientes.[20]

Además de Perre Haultin y de Robert Granjon, los franceses François Guyot, Guillaume I Le Bé y los herederos de Garamond, el flamenco Ameet Tavernier y el belga Hendrik van den Keere proveyeron de tipos a la imprenta de Christophe Plantin. François Guyot (?-1570), parisino de origen, vivió en Amberes entre 1540 y 1570, y grabó para Plantin unos tipos muy bellos que se usaron por toda Europa durante largo tiempo. Ameet Tavernier, de Bailleul (frontera norte con Bélgica) grabó punzones para la Officina Plantiniana

18 *Para las itálicas de Granjon consultar: Hendrik D. L. Vervliet, "The italics of Robert Granjon", en* Typography Papers 3*, p. 559; el artículo de A. F. Johnson, "The italic types of Robert Granjon" en A. F. Johnson,* Selected Essays on Books and Printing*. Sobre la obra ulterior de Granjon en Roma ver: introducción de Vervliet a la edición facsimilar del catálogo del Vaticano de 1628; y también H. D. L. Vervliet,* Cyrillic & Oriental Typography*.*

19 *Para conocer a fondo la obra de Matthew Carter: Margaret Re,* Typographically Speaking*.*

20 *Para el estudio de tipos antiguos resultan muy valiosos: Harry Carter & A. F. Johnson,* Type Specimen Facsimiles I *(TSF I), y H.D.L. Vervliet y Harry Carter,* Type Specimen Facsimiles II *(TSF II). El segundo volumen en particular para estudiar los tipos de la Officina Plantiniana.*

entre 1555 y 1561, incluida la primera itálica que habría utilizado Plantin. Sus redondas se asemejan a Garamond y sus itálicas posteriores a Granjon.

Hacia fines del siglo XVI con Amberes y Haarlem destacándose en producción editorial, comienza el momento de los Países Bajos, que representan un nuevo e intenso capítulo en la historia del diseño de tipos.

EL BARROCO HOLANDÉS: ECONOMÍA Y SENTIDO TEATRAL

La contribución neerlandesa a la historia de la tipografía es una de las más ricas y significativas, desde su edad de oro en el siglo XVII (Barroco) hasta la era digital desde fines del XX cuando La Haya se vuelve uno de los centros de producción y educación tipográficas más influyentes.[21]

La rica tradición antigua de la tipografía holandesa debe encontrarse en los acerbos de tres grandes casas: la Officina Plantiniana (ya mencionada), la casa Blaeu, notable por sus refinadas ediciones cartográficas, y la familia de los Elsevier o Elzevir, una dinastía de impresores de un siglo y medio.

Ya citamos a los diseñadores franceses a quienes Plantin encargó tipos. Durante unos 12 años trabajó asimismo para Plantin el talentoso Hendrik van den Keere (1540-1580, también conocido como Henri du Tour). Natural de Gante (Bélgica), Van den Keere grabó romanas y góticas (nunca itálicas) entre 1565 y 1580, y según Fred Smeijers[22] habría hecho la primera romana de cuerpo muy grande, usando para ello punzones de madera sobre matrices de arena. El estilo Van den Keere afirma una tradición holandesa de letras (ya iniciada con Haultin), bastante negras (influenciadas por las góticas), con ascendentes y descendentes más breves y altura de x más generosa, cualidades que habría solicitado el mismo Plantin para ahorrar espacio en sus libros.

La obra de Van den Keere representa una de las colecciones más importantes de la tipografía neerlandesa. Existen dos rescates significativos de la obra de Van den Keere: Renard (1992), realizado por Smeijers y publicado por Enschedé (su redonda es una interpretación delicada y con carácter, respetando el peso original, y su elegante cursiva es una total invención de Smeijers, al no existir fuentes cursivas originales de Van den Keere). El otro revival fino es DTL Van den Keere (1995) del diseñador holandés Frank Blokland, cuyas itálicas se basan en un tipo de François Guyot (c.1557).

CERhaegosu

DTL VandenKeere, del talentoso Frank Blokland (1995)

CERhaegosu

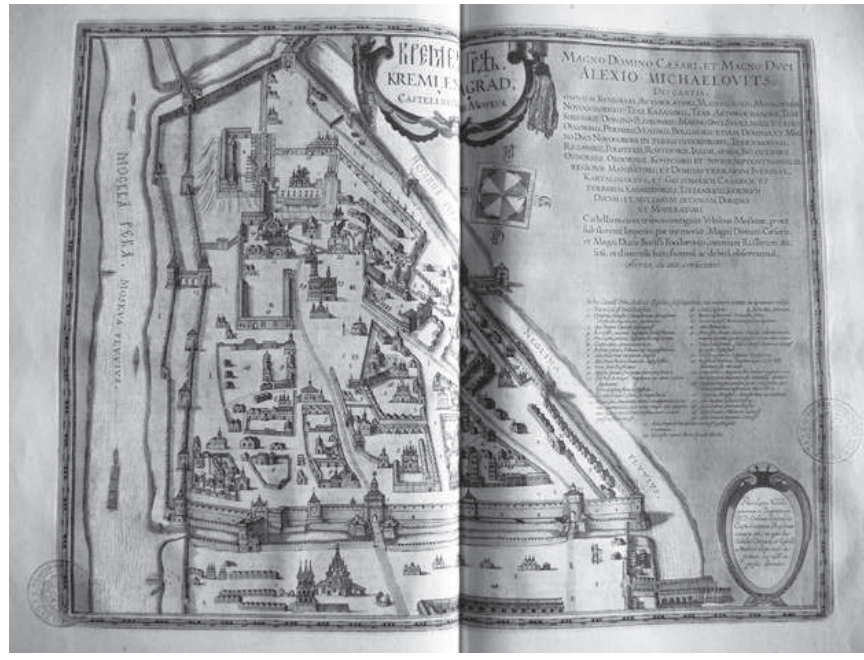
TEFF Renard, de Fred Smeijers (1993)

21 *Una referencia capital para estudiar la historia de la tipografía holandesa es el libro* Dutch Type de Jan Middendorp. *Por medio de breves capítulos cubre toda la historia del diseño neerlandés desde el s. XVII a la actualidad, con énfasis en el s. XX.*

22 *F. Smeijers,* Counterpunch, *p. 128.*

La imprenta de Guillermo y Juan Blaeu está asociada al nombre de un punzonista de Gouda, Nicolaes Briot, quien habría grabado unos tipos muy bellos para los textos que acompañaban sus afamados atlas. Estos atlas son los más hermosos, costosos y codiciados de todos los tiempos, sus mapas grabados en cobre y coloreados manualmente a la acuarela.[23]

La renombrada casa de los Elsevier o Elzevir (cuya reputación — sugiere Sem Hartz[24] — parece más el resultado de la repetición del apellido a lo largo de 150 años, que de la apreciación de su calidad más bien estándar) está asociada al nombre de otro talentoso grabador de tipos holandés, Christoffel van Dyck (1605-1669, también "van Dijck"). El estilo de Van Dyck afianza la línea holandesa iniciada por sus predecesores: el contraste entre trazos finos y gruesos es más pronunciado, como lo es el peso de las mayúsculas en relación a las minúsculas (una característica típica del Barroco), logrando un efecto más afilado, preciso y dramático.



Mapa de "Kremlingrado" del célebre Atlas Mayor de Joan Blaeu, Amsterdam 1672. (volumen correspondiente a las "Partes orientales de Europa"). Gentileza Biblioteca Palafoxiana, Puebla, México

Los Elzevir publicaron muchos libros de bolsillo muy pequeños que alcanzaron gran popularidad. Esto hizo que a sus tipos se le llamaran de la misma forma, Elzevir, como se le llama hoy al estilo asociado mayormente a Christoffel van Dyck. Sin embargo los Elzevir utilizaron una gran variedad de tipos de diversa autoría y calidad. Los tipos de Van Dyck fueron muy admirados en Inglaterra, al punto que se convertirían en el modelo a seguir por William Caslon y sus contemporáneos, luego de la promoción favorable que les diera Joseph Moxon.[25]

De los revivals hechos de los tipos de Van Dyck destacan el de Monotype (versión en plomo a instancias de Stanley Morison en los años 20, y luego en

23 *La editorial alemana Taschen ha publicado selecciones muy accesibles de los 11 tomos del espectacular* Atlas Maior de 1665 *de Juan Blaeu.*

24 *Sem Hartz,* The Elseviers & their contemporaries, *p. 43.*

25 *Joseph Moxon,* Mechanick Exercises on the whole art of Printing *(1683-4, segunda reedición en 1962). Ver p. 25 (John Fell).*

fotocomposición y en digital con la pérdida de calidad esperable). Y el más reciente realizado por Gerard Daniëls para la Dutch Type Library, DTL Elzevir, una interpretación más personal para el entorno digital.

BARROCO TARDÍO Y MADUREZ TIPOGRÁFICA: NICOLÁS KIS

Para John Lane[26] Hendrik van den Keere, Nicolaes Briot y Christophel van Dyck grabaron los mejores tipos romanos de los Países Bajos y su obra formó el camino fundamental por donde transitó el estilo tipográfico neerlandés durante al menos un siglo.

CERhaegosu

DTL Elzevir, de Gerard Daniëls (1993)

Sin embargo el legado tipográfico holandés de la segunda mitad del siglo XVII está profundamente ligado al nombre de un impresor húngaro de importancia clave. Hacia 1680 Miklós Totfalusi Kis (o Nicolás Kis, 1650-1702), nacido en Transilvania, viajó a Amsterdam para encargar a Daniel Elsevier la impresión de la primera biblia en húngaro. Pero al llegar éste había muerto y Kis se dispuso a hacer el trabajo él mismo. En un lapso de sólo nueve años aprendió a fundir tipos (bajo la tutela de Dirk Voskens), estableció su propia imprenta, e imprimió su biblia y varios libros más, siempre empleando sus propios tipos, los cuales alcanzaron gran fama en toda Europa. Su trabajo permaneció velado bajo el nombre del fundidor holandés Anton Janson, quien incluyó tipos de Kis en uno de sus especímenes. En 1953 George Buday y Harry Carter revelaron que se trataba de la obra de Nicolás Kis.[27] Luego de su estancia en Amsterdam Kis regresa a Transilvania y se reinstala como impresor, aunque no obtiene el respeto de sus conacionales, y su obra es rescatada del olvido recién a mediados del siglo XX.

El estilo de Kis, de gran calidad y originalidad, es uno de los hitos capitales de la historia tipográfica europea, en particular sus itálicas. Por un lado es continuidad y síntesis refinada de los estilos precedentes: una letra más condensada y racional, más consciente de su economía. Pero por otro lado lleva una impronta propia más expresiva, más plástica, más ornamental, cualidades que más tarde caracterizarán a la tipografía de los países del Este europeo (Menhart, Preissig, Tyfa, Storm).

Ha habido varios revivals de Kis: en metal, Monotype Van Dijck y Monotype Ehrhardt (1938) han sido muy influyentes en el siglo XX. Y en digital, el dirigido por Adrian Frutiger para Linotype, Janson Text (1985), originalmente para fotocomposición, nos parece el más logrado de todos. Su peso mucho más ligero que el original está decidido en función de hábitos de lectura contemporáneos, pero su dibujo, espaciado y cualidades rítmicas son muy respetuosos del espíritu de Kis.

26 *John Lane,* The Enschedé type specimens of 1768 & 1773*, p. 27.*

27 *La biografía más completa de Kis es la obra del profesor húngaro György Haiman,* Nicholas Kis. *Es un valioso libro con buena información en tipografía del Barroco y acompañado de facsímiles de especímenes de Kis.*

CERhaegosu

LT Janson Text, rescate histórico dirigido por Adrian Frutiger (1985). Una de las tipografías más hermosas de la historia

EL DESAFÍO DEL ROCOCÓ: ACROBACIA PLÁSTICA CON MÁXIMA LEGIBILIDAD

En el siglo XVIII la grandeza editorial de los Países Bajos le pertenece a la casa Enschedé de Haarlem, para quien trabajaron dos grandes nombres de la tipografía: Fleischmann, exquisito grabador alemán, y Rosart, punzonista belga de menor reconocimiento pero de gran talento.

Joan Michael Fleischmann (1707-1768) era capaz de grabar las formas más acrobáticas en los cuerpos más diminutos. Grabó una redonda y una gótica en un cuerpo cercano a 4 pt. que fueron las más pequeñas de Europa en su tiempo. Los tipos de Fleischmann despliegan una profunda convicción ornamental, un gran sentido plástico, pero a la vez construyen palabras de excelente legibilidad. Este es un logro de la época, una especie de consciencia colectiva del Rococó, pues el trabajo del otro gran tipógrafo de la época, el parisino Pierre Simon Fournier (1712-1768), se acerca al mismo ideal de Fleischmann: por un lado una voluptuosidad refinada, por otro un compromiso con la economía y el sentido común. El Rococó representa una de las etapas más inquietantes y ricas de la historia del arte y de la tipografía.

Enschedé dejó constancia de su admiración por el talento de Fleischmann en las páginas del famoso catálogo de 1768, donde se acreditan todos los alfabetos tallados por él, la mayoría para texto, mientras aquellos grabados por su colega Jacques-François Rosart (1714-1777) fueron dejados sin firma. Rosart grabó los cuerpos display del catálogo, además de ornamentos, guardas decorativas, símbolos y viñetas. La propia competencia de Enschedé como casa de fundición obligó a Rosart a subastar todo su material en Haarlem y recomenzar en Bruselas donde publicó en 1768 un bello especimen.[28]

Basándose en la economía espacial de Fleischmann, Matthew Carter diseñó Fenway (1998) para la revista *Sports Illustrated*. Y del mismo modo Mercury (2005) de Hoefler y Frere-Jones, encargada por la revista *Esquire*, se inspira lejanamente en Fleischmann. El único rescate directo de la gran obra de Fleischmann es el del alemán Erhard Kaiser para la Dutch Type Library, que incluye estilos texto y display y es una de las pocas obras maestras en tipografía digital.

CERhaegosu

DTL Fleischmann, de Erhard Kaiser (1994). Una tipografía con fuerte consciencia decorativa y a la vez, enigmáticamente, de las más legibles en cuerpos pequeños

28 *Fernand Baudin y Netty Hoeflake,* The Type Specimen of Jacques-François Rosart.

Los diseños de Rosart no han sido más revisitados que los de Fleischmann. Hoefler y Frere-Jones declaran que su familia Mercury tiene igualmente influencias de Rosart, y William Addison Dwiggins se inspiró en Rosart para su bello tipo Stuyvesant, colado por Linotype en cuerpo 12 hacia 1949, aunque la semejanza con el original es indirecta. En cambio las mayúsculas sombreadas de Rosart del catálogo de Enschedé se han utilizado profusamente en composición en plomo.

El brillo de la escuela holandesa encontró gran admiración entre los impresores ingleses, quienes se dispondrán, ya bien entrado el siglo XVIII, primero a imitarla y luego a recrearla con sus propios argumentos.

EL PRAGMATISMO INGLÉS

Se reconoce a William Caxton (c.1420-1492) como el primer impresor de Inglaterra, establecido en Westminster hacia 1477. Sin embargo al contrario de lo que ocurrió en el continente, donde la fundición de tipos precedió al oficio de imprimir, en el Reino Unido sucedió lo opuesto. Los impresores ingleses debían adquirir sus tipos, matrices o punzones en Europa y no será hasta la llegada de William Caslon I en el siglo XVIII cuando esto se revertirá y Gran Bretaña comenzará a tener sus propias voces en tipografía.

Mientras tanto un personaje clave de la historia tipográfica británica es el ya citado (nota 25) Joseph Moxon (1627-1691), hidrógrafo del rey Carlos II, matemático y cartógrafo, autor de la obra *Mechanick Exercises* de 1683. Este libro ejerció mucha influencia en el medio en su época y además es uno de los raros escritos donde un impresor y fundidor de tipos explica los detalles de su oficio.[29]

Moxon dejó en claro en su libro que admiraba profundamente la obra de tipógrafos holandeses en particular la de Van Dyck. John Fell, obispo de la Universidad de Oxford, compartía este entusiasmo de Moxon por los tipos de Holanda y al momento de establecer su imprenta mandó comprar gran cantidad de punzones y matrices de fundiciones de Amsterdam, que legó a la universidad a su muerte. Esos punzones y matrices de Fell son los más antiguos que se hallan en Inglaterra y ejercieron una importante influencia en el desarrollo de la tipografía de ese país hasta la (saludable) llegada de John Baskerville.[30]

"CUANDO DUDES, USA CASLON"

El régimen de los Tudors acechó a la industria editorial inglesa a principios del siglo XVIII a través de duros impuestos y un oscuro sistema de amiguismos. Esta situación desventajosa para los impresores trajo consigo una profunda decadencia en la calidad de libros e impresos, siendo quizás la única excepción justamente la imprenta de la Universidad de Oxford que logró sostener su calidad tipográfica, en parte debido a que compraba sus tipos en el extranjero, sobre todo en Holanda.

En ese momento, propicio para la recuperación, llega William Caslon (1692-1766), un talentoso grabador de armas y de herramientas para encuadernación de libros, que es persuadido por su colega impresor John Watts a dedicarse a grabar letras. Watts consigue un préstamo de dinero para que Caslon se establezca como fundidor de tipos, cosa que Caslon inicia en 1720 y le trae rápida fama y fortuna. Sus tipos fueron bien recibidos por la industria local, no sólo

29 *El tipógrafo, punzonista y fundidor parisino Pierre Simon Fournier, creador del primer sistema tipométrico estándar, es otro de los autores clave: su gran obra Manuel Typographique (1764-66) fue reeditada por Harry Carter y James Mosley en 1995.*

30 *Para investigar más este tema: Harry Carter, The Fell Types, Oxford University Press/Typophiles. Y Stanley Morison, John Fell: The University Press and the Fell Types.*

por la precisión de sus letras cuya nitidez contribuyó a mejorar la calidad de impresión, sino porque, contando con un fundidor en casa, los impresores británicos ya no tendrían que adquirir los costosos tipos del continente. Hacia 1730 Caslon eclipsa a sus competidores y sus tipos se hacen famosos también fuera de Inglaterra, llegando a ser tan ubicuos que el edicto de Independencia de los Estados Unidos de 1776 fue compuesto en Caslon.[31]

La historia de la fundición Caslon es pormenorizada y comprende cinco generaciones durante 160 años.[32] Hijo de William, William Caslon II (1720-1778), aportó mayor calidad que su padre al diseño de tipos de la casa. Su hijo William Caslon III (1754-1833) introdujo el formato folio en los especímenes tipográficos. A partir de Henry Caslon II (hijo de Elizabeth Caslon, cuñada de William III), la casa se asocia con otras fundiciones. A su turno William Caslon IV (1780-1869) vende la fundición a Blake, Garnett, y en 1937 es adquirida por Stephenson, Blake.

De las decenas de rescates de Caslon vale destacar hoy tres digitales: la interpretación de Adobe realizado en 1990 por Carol Twombly (1959), quizás el más versátil y mejor adaptado a necesidades actuales. La display Big Caslon (1994), bella interpretación de Matthew Carter de los cuerpos grandes de Caslon. Y finalmente ITC Founder's Caslon, digitalización del inglés Justin Howes (1963-2005), una versión más apegada al original y que incluye cuerpos ópticos (12, 30, 42 y versión Poster).

Adobe Caslon Pro, de Carol Twombly (2000)

CERhaegosu

CC Big Caslon, de Matthew Carter (1994)

CERhaegosu

Founders Caslon, de Justin Howes (ITC 1995-98)

CERhaegosu

Otro nombre británico importante es el del escocés Alexander Wilson (1714-1786), dueño de la Glasgow type foundry, muy exitosa hacia 1756 en Escocia e Irlanda. Uno de los directores tipográficos de esa fundición, Miller, acuñó el estilo que hoy llamamos "escocés" (Scotch Roman) muy utilizado en prensa diaria. La familia Miller (1997) de Matthew Carter, junto a Tobias Frere-Jones y Cyrus Highsmith, es interpretación digital de ese estilo.

---

31 *Refiriéndose al grado de ubicuidad y universalidad de esta tipografía, el escritor irlandés George Bernard Shaw fue quien dijo la famosa frase: "Cuando dudes, usa Caslon".*

32 *Una buena referencia es Talbot B. Reed,* A History of the Old English Letter Foundries, *facsimilar de la edición de 1887.*

CERhaegosu

CC Miller, de Matthew Carter (1995)

BASKERVILLE Y LA PRIMERA TIPOGRAFÍA FEMENINA

John Baskerville (1706-1775) es uno de los nombres más significativos de la historia de la tipografía y su estilo es un mojón fundamental en el paso de las letras antiguas a las modernas. Desde 1720 ejerció en Birmingham como rotulador, grabador en piedra y profesor de caligrafía, y desde 1740 se dedicó al negocio del enlacado (Japanning) de muebles, adornos y vajillas, con lo que hizo fortuna en pocos años. Así, pudo dedicarse a lo que le apasionaba: perfeccionar todos los aspectos de la imprenta, empleando todas sus energías y ahorros en ello. Para él la calidad estaba asociada a la delicadeza y la precisión. Pero, para producir una letra delicada, que representaría el espíritu británico mucho mejor que la letra de su contemporáneo Caslon –apenas una copia del estilo holandés en boga–, halló que el principal problema era el papel, habitualmente demasiado artesanal, rugoso, grueso. Después de muchas pruebas Baskerville llegó a un papel de lino muy blanco, que luego de impreso se hacía pasar a través de dos rodillos de cobre muy calientes, obteniendo unas páginas delicadas, ligeras y muy lisas. En un papel delicado Baskerville pudo imprimir una letra delicada, de bordes afilados, la primera letra femenina de la historia, para la cual su colaborador John Handy grabó los punzones.

Siendo Baskerville un ateo es curioso que uno de sus primeros trabajos como impresor fuera una biblia, para la Universidad de Cambridge en 1758, una de las biblias más hermosas de la historia de Inglaterra. La reputación de Baskerville como diseñador de letras e impresor creció rápidamente, pero mucho más en el extranjero que en su propio país, donde nunca se le favoreció.[33] En París los Didot copiaron esta idea de un papel liso y tanto Firmin Didot en París como Giambattista Bodoni en Parma (Italia) diseñaron sus famosas letras modernas inspirados en la redonda de Baskerville.

En 1779 ya muerto Baskerville, su gran amigo el polémico dramaturgo francés Beaumarchais (autor de las obras *Las bodas de Fígaro* y *El barbero de Sevilla)*, compró todo el material tipográfico de Baskerville para utilizarlo en la edición de las obras completas de Voltaire. Este material pasaría en Francia de una fundición a otra hasta llegar en 1953 a manos de Charles Peignot, director de la fundición Deberny & Peignot, quien en un gesto de amistad devolvería punzones y matrices (no sin antes hacer buenas copias) a la propia Universidad de Cambridge, el primer cliente importante de Baskerville.

Los rescates de la letra de Baskerville son numerosos y muy interesantes. Un plagio contemporáneo de la letra de Baskerville es la bella Fry Baskerville: publicada en 1764 por Joseph Fry (1728-1787) y grabada por el punzonista

33 *La preferencia británica por los ya consagrados Caslon fue siempre superior, y en ello pudieron oficiar también ciertos prejuicios morales de la sociedad contra Baskerville. La señora Eaves, ama de llaves de la casa Baskerville, luego de enviudar se trasladó con sus cincos hijos a vivir a casa de John. Esto parece haber sido un obstáculo en la apreciación de la obra de Baskerville, y hubo que esperar 150 años después de su muerte para ser rescatado del olvido por Bruce Rogers. Más información en: F. E. Pardoe,* John Baskerville of Birmingham. Letter-Founder and Printer*; y en Josiah Henry Benton,* John Baskerville, Type-Founder and Printer.

Isaac Moore. Es una alternativa display hermosa, revivida en plomo en 1928 y en digital hace unos años. ITC New Baskerville (1978), de Matthew Carter, es un diseño respetuoso pero versátil y contemporáneo. Y en Mrs. Eaves, interpretación más personal y más robusta, la checa Zuzana Licko (1961) rescata a Baskerville homenajeando a Sara Eaves (ver nota 31).

CERhaegosu

BT Fry Baskerville, de Isaac Moore (1768), Bitstream (1999)

CERhaegosu

ITC New Baskerville, de Matthew Carter, 1978 (versión digital Adobe 1994)

CERhaegosu

Mrs. Eaves, de Zuzana Licko, 1996 (Emigre)

LOS ESPAÑOLES SIEMPRE PREFIRIERON LAS GÓTICAS

A diferencia de Inglaterra y Francia donde la imprenta se concentró en la capital, la imprenta española se distribuyó en un gran número de ciudades, ya que Madrid fue establecida capital recién en 1560. Sevilla, Alcalá de Henares, Salamanca, Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona, Toledo, Valladolid, Burgos y Medina fueron las más importantes y cada una desarrolló preferencias gráficas particulares. De los primeros impresores en España, todos alemanes, Johannes Parix habría sido el primero en Segovia hacia 1472, y el segundo al año siguiente es Heinrich Botel en Barcelona y en Zaragoza. Hacia 1475 encontramos también en Zaragoza a Matthias Flander y Paul Hurus, y a Meinrad Ungut y Hans Pegnitzer en Granada hacia 1496.

La tradición española en materia de imprenta tipográfica es justamente reconocida por la calidad y personalidad de sus incunabulae. Se trata de bellos libros de páginas de fuerte densidad, con prominentes ilustraciones grabadas en madera, frecuentemente heráldicas o de caballeros, y casi en su totalidad compuestos en góticas rotundas. Si bien es cierto que los primeros libros españoles se hicieron con letras romanas, rápidamente quedó establecida la preferencia nacional por las góticas rotundas.

Los impresos de España nunca lograron influenciar a otras culturas europeas, pero su estilo es original e inconfundible. Un estilo marcadamente español en el siglo XV puede encontrarse en los impresos de la ciudad de Salamanca, en particular los de Antonio de Lebrija. Letras iniciales más elaboradas eran

preferencia de los impresores de Sevilla, quienes también aportaron ornamentación arabesca. Zaragoza le prestó mayor atención a la ilustración de los libros aunque con clara influencia alemana.

Durante todo el siglo XVI los tipógrafos españoles desarrollaron un verdadero culto de las rotundas en sus ediciones, notablemente los impresos de los alemanes Cromberger en Sevilla, de Jorge Coci (también alemán) en Zaragoza y del francés Arnaldo Guillén de Brocar en Alcalá. Son casi siempre extranjeros llegados a España quienes contribuyeron a acuñar un estilo más decididamente "español".

Cuando la industria editorial ibérica comienza a adoptar los tipos humanistas (originados en Italia) de mano de los grandes punzonistas franceses del siglo XVI, lo hace sin entusiasmo y sus libros pierden aquella calidad y personalidad característica de los incunables.[34]

La famosa *Arithmetica* del gran calígrafo y matemático vasco Juan de Yciar es un interesante ejemplo de convivencia entre romanas y góticas rotundas, aunque ello sucede en muy pocas páginas (casi parece que Yciar utilizó una romana para justificar el empleo de los números, de buena factura humanística).

DECADENCIA Y RECUPERACIÓN DEL LIBRO ESPAÑOL

La pérdida de calidad en la producción de libros españoles hacia finales del s. XVII coincide con la misma decadencia en Alemania. Muy probablemente se debió a la equívoca política de Felipe II quien depositó en manos de la célebre Officina Plantiniana de Amberes toda la producción editorial de la corte española, dejando a los impresores y tipógrafos ibéricos sin mayor oportunidad.

La recuperación de la imprenta española sucede en el s. XVIII bajo el entusiasmo que Carlos III le infunde a la producción de la Imprenta Real, a la que estarán asociados nombres de talento y prestigio como Antonio Espinosa y Gerónimo Gil, ambos diseñadores de letra y fundidores de tipos que luego emigran a la Nueva España, y también otros como Eudaldo Pradell, Domingo Merlo y Francisco Rongel.

Cabe destacar los trabajos serios de rescate digital realizados recientemente por Mario Feliciano de Lisboa (Rongel y Merlo, basados en tipos del catálogo tipográfico de la Imprenta Real de 1799) y la Pradell del catalán Andreu Balius, diseños maduros y de reconocimiento internacional.

CERhaegosu

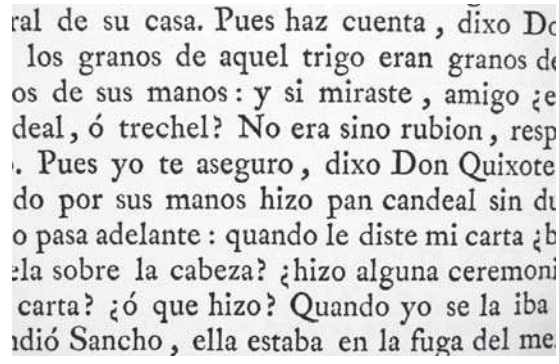
Tipo Rongel (1998-2004), rescate histórico de Mario Feliciano del trabajo del tipógrafo español Rongel (del catálogo de 1799 de punzones y matrices de la Imprenta Real, Madrid)

CERhaegosu

Pradell, de Andeu Balius (2001) es rescate de la obra del punzonista catalán de siglo XVIII Eudald Pradell

34 *Updike cita como excepción una bella biografía de un tal Cardenal Francisco Ximenez, de Alvar Gómez de Castro, impreso por Andrés de Angulo en Alcalá en 1569, que ofrece una textura, ritmo y belleza cercanos a las páginas humanísticas de Nicolas Jenson.*

Del siglo XVIII se destacará en particular el trabajo del gran impresor Joaquín Ibarra, quien hará en 1780 una edición del Quijote que es quizás la más bella de todas, utilizando los punzones tallados a tal efecto por Gerónimo Gil. El alfabeto de Gil demuestra no sólo su gran talento como grabador de punzones, sino su criterio artístico ya maduro al amalgamar con naturalidad dos universos complejos: por un lado, los estilos vigentes del Barroco tardío holandés y francés (Fleischmann, Rosart, Fournier), y por otro un sabor decididamente español. El tipo de Gil para El Quijote es una muestra contundente de la alta calidad a la que la industria editorial española pudo aspirar en siglos precedentes y no pudo alcanzar por políticas oficiales desfavorables. Situación similar le ocurrió, como hemos visto, a la industria editorial inglesa bajo los Tudors (ver p. 38).


ral de su casa. Pues haz cuenta, dixo Do
los granos de aquel trigo eran granos de
os de sus manos: y si miraste, amigo ¿e
deal, ó trechel? No era sino rubion, resp
. Pues yo te aseguro, dixo Don Quixote
do por sus manos hizo pan candeal sin du
o pasa adelante: quando le diste mi carta ¿b
ela sobre la cabeza? ¿hizo alguna ceremoni
carta? ¿ó que hizo? Quando yo se la iba
ndió Sancho, ella estaba en la fuga del me

Detalle de El Quijote del impresor Joaquín Ibarra (1780), compuesto con los tipos de Gerónimo Gil

CERhaegosu

Tipo Geronimo, rescate histórico muy logrado de Mario Feliciano de los tipos de Gerónimo Gil (publicado por TEFF)

PRODUCCIÓN PORTUGUESA MODESTA

De acuerdo a Erich von Rath (1880-1948), Portugal tuvo su primera imprenta recién en 1490, aunque algunos citan como primer libro portugués un Pentateuco hebreo impreso en Faro en 1487. La producción inicial fue mayoritariamente de libros hebreos, debido a la persecución ejercida en España por la Inquisición. Braga, Oporto y Leiria son al parecer las primeras ciudades que contaron con imprentas, aunque la producción fue muy modesta. En Lisboa un impresor Rabbi Elieser lideró la producción de libros hebreos, al parecer secundados por un moravo, Valentín Fernández y un alemán, Nicolás el Sajón.

Por causa de una cerrada política colonial portuguesa, apegada a la idea de mantener la dependencia a través de la ignorancia cultural, la imprenta de tipos móviles llegó muy tarde a Brasil. Cuando en 1746 el tipógrafo portugués Antonio Isidoro de Fonseca instala una imprenta en Río de Janeiro, es inmediatamente confiscado y sus bienes quemados por orden real. Será en 1808 a raíz de las invasiones de Napoleón en Europa que la corte portuguesa se traslada a Brasil, abriendo comercialmente sus puertos y estableciendo para conveniencia de su regimen la Imprensa Régia.

LA ERA VICTORIANA Y LOS TIPOS PARA PUBLICIDAD

Las consecuencias de la Revolución Industrial en el campo de la tipografía fueron profundas y perennes, y se dejaron ver sobre todo en Inglaterra. La publicidad callejera comenzó a pedir letras muy grandes y atractivas para llamar la atención y persuadir a la compra. Patrimonio de la publicidad y del siglo XIX, nacen las ultra negras (fat faces, desde 1810), egipcias y grotescas (desde 1820), elongadas o expandidas (desde 1840), toscanas (de serifs bi o trifucados, revivals de inscripciones griegas del siglo II a.C.), letras huecas, sombreadas, tridimensionales, texturadas, y una variada serie de tipos decorativas. Algunas pocas surgieron en Francia y la casi totalidad en Inglaterra. Un siglo entero de producción tipográfica display generó cantidad de géneros e inflexiones estilísticas, diseños muy logrados y otros olvidables, tendencias pasajeras y especies perennes que siguen vigentes hoy.[35]

A menudo desacreditadas por académicos y estudiosos de la tipografía clásica o para lectura –ha sido frecuente en la historia esa tensión entre un universo y otro, como si fueran antagónicos–, las emocionales tipos display habitan desde entonces los catálogos tipográficos de todas las fundiciones y tecnologías, recordándonos que estas letras son imprescindibles también para resolver situaciones cotidianas universales: logotipos, carteles, letreros de negocios, mercados, menués, envases, portadas de libros, revistas y discos, anuncios publicitarios, pasacalles, gigantografías, titulares de prensa, la lista es naturalmente infinita.

De la producción tipográfica victoriana destaca la obra de Vincent Figgins (autor de dos especímenes notables, en 1801 y 1815, presunto inventor de las egipcias y recreador de las toscanas), de Edmund Fry (autor de *Pantographia*, exhaustiva recopilación de alfabetos de todo el globo publicada en 1799), y de Robert Thorne (inventor de las ultranegras o fat faces). Y también las firmas de fundición de William Caslon IV, de William Thorowgood, la "Blake, Garnett", la Stephenson (más tarde Blake & Stephenson), la Austin, la Wilson, la Bower & Bacon, Wood & Sharwoods, Miller & Richard, Besley, Marr, Reed & Fox. La efusiva búsqueda de novedad que caracteriza a la industria tipográfica decimonónica no se detiene, pero hacia el último cuarto del siglo la calidad decae notablemente y los diseños se entorpecen como producto de fusiones poco convincentes con el Art Nouveau y el movimiento medievalista de las Artes y Oficios.

A las variopintas y cargadas composiciones victorianas de fin de siglo, verdaderos catálogos tipográficos, van a oponerse a comienzos del siglo XX dos líneas de renovación importantes: de un lado las vanguardias modernistas del continente como el Constructivismo, De Stijl, la Bauhaus y la Nueva Tipografía, que abogarán por una tipografía radicalmente austera, despojada, paloseco. Y del otro una corriente neo-tradicionalista dirigida principalmente por Stanley Morison, asesor tipográfico de la inglesa Monotype, quien impulsará desde los años 20 un programa de revivals históricos muy influyente en la posteridad.[36]

---

35 *El único volumen dedicado seriamente a la tipografía victoriana es la gran obra de Nicolete Gray* Nineteenth Century Ornamented Typefaces *(1938, reeditado en 1976), que comenta y muestra virtualmente todos las tipografías producidas durante el período.*

36 *El texto* Classic revivals *que Christopher Burke hizo para la Monotype en 1993 es de valiosa ayuda. Por otro lado las investigaciones de Stanley Morison, Harry Carter, A. F. Johnson, John Dreyfus y James Mosley (todos ingleses) han sido capitales para revelarnos la historia de la tipografía.*

RADICALISMO ALEMÁN Y MODERNIDAD

El protagonismo germánico en los albores del tipo móvil regresa en un segundo momento clave en la historia de la tipografía a comienzos del siglo XX. De un lado, el surgimiento de los movimientos modernistas y sus alfabetos universales (Jan Tschichold con su *Nueva Tipografía*, la Futura de Paul Renner y propuestas de Josef Albers y Herbert Bayer entre otros), y del otro lado las proposiciones audaces tanto de "góticas modernistas" como de "latinas germánicas" de grandes diseñadores alemanes (como Ernst Schneidler, Emil Rudolf Weiss, George Trump, Herbert Thannhaeuser y también Paul Renner).[37]

Entre esos dos grandes momentos históricos, siglo XV y siglo XX, hubo muchos hitos tipográficos de valor en Alemania, pero fundamentalmente ligados a la tradición gótica, de la que no podemos ocuparnos aquí.[38]

TIPOGRAFÍA EUROPEA SIGLO XX: EL CASO HOLANDÉS

Como adelantamos al comienzo, de todas las culturas tipográficas importantes del siglo XX, imposible de abarcar aquí, hemos escogido trazar un panorama del caso que consideramos el más interesante de todos y que ha ejercido mayor influencia internacional en los últimos 20 años: el diseño holandés.

Luego de su edad de oro en el siglo XVII, aportes neerlandeses de importancia deben hallarse recién en la década de 1890, momento de gran resurgimiento artístico del libro, en coincidencia con los ideales medievalistas de William Morris y el Arts & Crafts en Inglaterra. La sensualidad del papel artesanal, la potencia del grabado en madera como ilustración y una ornamentación virtuosa, a veces asociada al Art Nouveau y a imágenes ideales de la naturaleza, fueron el centro de este movimiento. Más tarde este entusiasmo deriva en líneas muy distintas.

Por un lado, un grupo más apegado a la geometría, a las construcciones ortogonales, no lejos del Art Deco. A ella pertenece el notable diseñador Hendrik Wijdeveld (1885-1988) cuyo trabajo se inspira según Middendorp en la obra de J. L. M. Lauwerijks.[39] Wijdeveld realizó bellas construcciones tipográficas geométricas sobre todo en carteles y portadas de libros y revistas, y algunas propuestas experimentales de alfabetos geométricos bastante naíf. A este estilo, apegado a la estética de la escuela de arquitectura de Amsterdam, se le conoce también como Wendingen, también el nombre de una revista fundada por Wijdeveld.

Por otro lado las vanguardias europeas de los años 10 tienen su voz fiel en los Países Bajos con Piet Zwart (1885-1977) y Paul Schuitema (1897-1973), quienes adscribieron al modernismo de las composiciones asimétricas y dinámicas, los colores planos, los tipos paloseco, y el espacio blanco como elemento de diseño. Por su parte Theo van Doesburg funda su revista *De Stijl* (El Estilo) donde colaboran los artistas Vilmos Huszár, Bart van der Leck, Piet Mondrian y el arquitecto Gerrit Rietveld. Simpleza, objetividad, pretendida

37 Modern Typography *de Robin Kinross es el gran referente para comprender el movimiento moderno en tipografía.*

38 *La bibliografía sobre letras góticas es siempre interesante: un número de la revista* Scripsit *se consagró como catálogo de una gran exposición en Nueva York: Calligraphic Tradition in Blackletter Type. Compañero de ese catálogo es el libro* Blackletter: Type and National Identity *editado por Peter Bain y Paul Shaw, que Campgràfic editó en castellano:* La letra gótica. Tipo e identidad nacional. *Para entender a Jan Tschichold nada mejor que su libro* The New Typography. *Y* Paul Renner, maestro tipógrafo, *de Christopher Burke, resulta imprescindible para abordar los turbulentos cambios de la Alemania de principios del s. XX.*

39 *Jan Middendorp,* Dutch Type, *p. 68.*

universalidad fueron los elementos para alcanzar su ideal moderno. Los alfabetos geométricos de Van Doesburg son muy interesantes pues demuestran cómo aun con el corset de una retícula sin diagonales ni curvas puede alcanzarse un buen grado de expresividad.

Logo diseñado en 1919 por Theo van Doesburg para la Liga de Intelectuales Socialistas Revolucionarios, usando letras de gran ingenio a pesar de la fuerte restricción geométrica. (Fuente Jan Middendorp, Dutch Type, p. 81)

Tipo Architype van Doesburg, interpretación de The Foundry, Londres 1996. (Fuente Jan Middendorp, Dutch Type, p. 81)

RESURGIMIENTO TIPOGRÁFICO HOLANDÉS: DE ROOS, VAN KRIMPEN, SEM HARTZ

Por otro lado desde principios de siglo se manifestó en Holanda un fuerte movimiento neo-tradicionalista en relación al libro y a la letra, manual y tipográfica. En esta línea se inscribe el trabajo de algunos diseñadores de libros como Alexander Stols, Charles Nypels y Jean François van Royen, y también el de dos grandes tipógrafos: S. H. de Roos y Jan van Krimpen.

Sjoerd Hendrik de Roos (1877-1962) es muy significativo pues marcó el surgimiento de varias generaciones de innovación tipográfica, tanto en diseño de alfabetos como de libros. Como consultor artístico en la fundición Amsterdam, desde 1907 De Roos produjo varios tipos, algo que en Holanda no ocurría desde los tiempos de Fleischmann. Su primer tipo para texto, Hollandse Mediaeval (1912), una letra extravagante y vagamente basada en Jenson, fue un gran éxito en la industria. De sus siguientes tipos destacan Zilvertype (1916), también inspirada en Jenson pero más sensible y mejor balanceada en peso y ritmo. Egmont (1935), una bodoniana muy ligera y caprichosa (descendentes muy breves y ascendentes larguísimos), y al parecer dibujada por su colega Dick Dooijes. En 1947 vino su romana más lograda, De Roos Romein, de espíritu más garaldo. Muchos de sus diseños se han digitalizado en diversas calidades.

Quince años menor que De Roos, Jan van Krimpen (1892-1958) recibió su influencia temprana pero luego consolidaría su propio estilo como tipógrafo, calígrafo y diseñador de tipos. Bautizado a menudo como “moderno tradicionalista”, su primer tipo Lutetia (1925), encargo de la fundición Enschedé (rival de la Amsterdam) fue premiada en la exhibición de París ese año. Lutetia es una interpretación austera y fresca de un estilo clásico, algo muy moderno para su época. Van Krimpen basó su compañera itálica en su propia escritura

manual, inspirada en los maestros calígrafos del s. XVI (una muy construida y nada espontánea caligrafía). La casa Enschedé contrató entonces a Van Krimpen como director artístico para supervisar la producción tipográfica y editorial.

Uno de los diseños más reconocidos de Van Krimpen es Romanée, una redonda que diseñó para emparejar con una itálica histórica (que Stanley Morison atribuía a Christoffel van Dyck). La pareja no funcionó, la interpretación de Van Krimpen fue demasiado moderna. Otro diseño famoso de Van Krimpen es Romulus, producida en conjunto por Monotype y Enschedé, y una de las primeras familias multi-estilo: redonda, itálica (por desgracia redonda inclinada en lugar de cursiva), una semi-bold y semi-bold condensada, una delicada cancilleresca con florituras alternativas, una griega (sin consciencia de la cursividad típica de una griega), cuatro pesos sanserif (con ojos muy cerrados en los pesos pesados) y unas capitales huecas (las más elegantes de Van Krimpen). La sensación general fue que reunía demasiados estilos diversos y no todos se publicaron.

Haarlemer (1938), un tipo encargado para una biblia, es ligeramente más libresca, pero sigue el estilo Van Krimpen, moderna y de bordes afilados. A Haarlemer le siguió Spectrum (1943), el diseño más difundido de Van Krimpen, igualmente concebida para biblia pero con mayor contraste. Una tercera tipografía para biblias, Sheldon (1947) le fue encargada por la Universidad de Oxford. Sheldon sigue la factura, contraste y ritmo de sus predecesoras pero con una caja de x muy alta y ascendentes y descendentes más breves.

Rescates de la obra de Van Krimpen han llegado con las dos fundiciones digitales más eminentes de Holanda: Dutch Type Library y Enschedé Font Foundry. DTL, dirigida por Frank Blokland, ha rescatado Haarlemer (1995, sumando una versión sanserif en 1996) y Romulus (2003). Mientras que por Enschedé, Peter M. Noordzij hizo un rescate de Romanée para un libro en 1995 pero el tipo aun sigue en proceso.[40]

CERhaegosu
CERhaegosu

Dos tipos de Jan van Krimpen:
DTL Romulus (rescate de Frank Blockland, 2003) y
MT Spectrum (versión digital Adobe 1992)

40 *Además de* Dutch Type, *referencias valiosas para estudiar la obra de Van Krimpen son: John Dreyfus,* The Work of Jan van Krimpen*; el capítulo dedicado a Van Krimpen en Walter Tracy,* Letters of Credit; *y de la pluma de Van Krimpen:* On designing and devising type, A letter to Philip Hofer *(manuscrito de Van Krimpen) y el artículo* "Typography in Holland" *en The Fleuron VII. El primer texto en español sobre su obra será publicado por el Círculo de Tipógrafos de México.*

Sem Hartz (1912-1996), esgrimista, boxeador, cazador, falsificador, grabador y gran retratista, es quizás el más ingenioso y carismático de los diseñadores holandeses. Fue discípulo de Van Krimpen en Enschedé y como diseñador de tipos hizo dos trabajos notables: Emergo (c.1945, no publicada) y Juliana (1958), una romana moderna, fina y condensada pero muy dinámica, en la línea del tipo Joanna de Eric Gill. Juliana tuvo éxito en Inglaterra donde se empleó en algunos clásicos de Penguin, pero nunca se usó en Holanda. David Berlow de FontBureau publicó un digno rescate digital en 2009, con una itálica quizás demasiado peculiar.[41]

ROTULISMO SENSIBLE AL SERVICIO DEL LIBRO

Desde los años 50 Holanda ha mostrado una creciente sensibilidad en diseño. Willem Sandberg (1897-1984) brilló como diseñador de exposiciones y pronto fue el director del moderno Stedelijk Museum en Amsterdam, pionero en revolucionar el diseño museográfico. Pero donde más se notó el gen de diseño neerlandés fue en el ámbito del libro. No sólo sus interiores eran muy cuidados, también sus portadas se volvieron gran tema de diseño para toda una generación de artistas, calígrafos y diseñadores. En el ámbito del rotulismo de portadas de libros destacaron Henri Friedlaender, Gerrit Noordzij, Bertram Weihs, Hermanus Berserik, Jan Kuiper, R. D. E. Oxenaar (autor de hermosos billetes del florín, hoy reemplazado por el insípido Euro), el exquisito Helmut Salden, Susanne Heynemann, Theo Kurpershoek, Nicolaas Wijnberg y Boudewijn Ietswaart. Ietswaart (1936) es particularmente interesante para América Latina pues a principios de los años 60 trabajó en Ciudad de México, realizando una gran cantidad de portadas para Fondo de Cultura Económica y para la UNAM, que fueron muy influyentes en diseñadores locales.[42]

41 *Curiosos en Sem Hartz deben acudir a:* S. L. Hartz dans le monde graphique *y en Mathieu Lommen, letter-ontwerpers (entrevistas a Dooijes, Hartz, Brand, De Does y Unger). Sem Hartz escribió* The Elseviers & their contemporaries*; y Bram de Does editó una hermosa compilación:* Sem Hartz. Essays.

42 *Como parte de un homenaje a su obra en 2009 el Círculo de Tipógrafos rescató en forma de fuentes digitales una serie de alfabetos que Ietswaart dibujó para sus portadas. La serie de fuentes se llama Balduina y fue publicada por la firma FontShop. También hay un libro en preparación en colaboración con Jan Middendorp. Más información sobre este proyecto en el sitio www.circulodetipografos.org.*

CERhaegosu

CERhaegosu

CERhaegosu

CERhaegosu

CERhaegosu

C&Rhaegosu

CERhaegosu

Serie Balduina, diseño del Círculo de Tipógrafos de México en base a piezas de rotulismo para libros hechas en México por el diseñador holandés Boudewijn Ietswaart. De arriba abajo: Balduina Candida, Balduina Delicada, Balduina Discreta, Balduina Libre, Balduina Moderna, Balduina Real, Balduina Sincera

LOS PADRES DE LA TIPOGRAFÍA HOLANDESA CONTEMPORÁNEA

En el centro de la tradición modernista y la creación de alfabetos geométricos están Jurian Schrofer (1926-1990) y Win Crowel (1928), este último fundador de la emblemática agencia Total Design, muy admirada desde los años 70. Los alfabetos radicales de Crowel han sido publicados digitalmente por The Foundry de Londres. Mientras que en una línea más humanista y expresiva se encuentran Anthon Beeke (1940), Piet Schreuders (1951), Joost Swarte (1947) y Martin Kaye (1932) cuyos trabajos vale la pena conocer. Sin embargo en materia de diseño de tipografías de alta calidad hay que citar otros nombres: Chris Brand, Bram de Does, Gerard Unger y Gerrit Noordzij. Existe mucha literatura sobre la obra de estos cuatro diseñadores, padres de la tipografía contemporánea neerlandesa.

Chris Brand (1921), diseñador, autor y apasionado maestro de caligrafía y tipografía, ha diseñado excelentes alfabetos pero sólo uno ha sido distribuido públicamente: Albertina, su obra más conocida.

Publicada por Monotype a mediados de los 60 para fotocomposición y luego digitalizada por DTL, Albertina fue escogida en 1998 como tipo corporativa de la Unión Europea. Entre los años 80 y 90 Brand diseñó varios alfabetos interesantes, no publicados.[43]

Bram de Does (1934) es a menudo y con justicia citado como el diseñador más perfeccionista. Sólo diseñó dos alfabetos en su vida pero ambos son de una belleza y perfección inigualables. Refinado diseñador de libros, violinista pero sobre todo apasionado horticultor, Bram de Does trabajó como componedor de páginas en plomo durante 20 años para Enschedé. Sus dos diseños de tipos surgieron como encargos específicos. El primero, Trinité, es una hermosa tipografía humanista ejecutada con total austeridad, lo que le da un aspecto a la vez clásico y contemporáneo. Sus astas verticales están casi imperceptiblemente inclinadas hacia adelante, y sus mayúsculas están bellamente "minusculizadas" por medio de serifs orgánicos bien asimétricos. En cuanto a alturas de ascendentes y descendentes la redonda posee tres variantes de estilo y la cursiva cuatro. Trinité fue publicada para fotocomposición por Autologic en 1982, y diez años más tarde como Postscript por The Enschedé Font Foundry (TEFF). El segundo diseño de De Does es Lexicon, creada para un diccionario y publicada por TEFF en 1995. La familia entera se divide en dos variantes, con extensiones largas para libros o situaciones de lectura relajada y extensiones breves para restringir al máximo la interlínea.[44]

CERhaegosu
CERhaegosu

Los dos diseños de Bram de Does: TEFF Lexicon (1992) y TEFF Trinité (1991)

Gerard Unger (1942), uno de los diseñadores de tipos más reconocidos internacionalmente, es también uno de los holandeses más prolíficos. Desde muy joven su interés particular ha sido la legibilidad. Eso lo llevó a mucha experimentación, desde dispositivos de baja resolución en pantalla a calidad de impresión de periódicos. Las tipografías para prensa diaria de Unger han sido de las más exitosas del mercado. Diseñó Demos (1976) para que funcione en pantallas de rayos catódicos. Más tarde Praxis, versión romana, y Flora, una sans humanista cursiva puesta derecha. En 1983 vio la luz Hollander, una interpretación moderna (a lo Van Krimpen) de los tipos de Christoffel van Dyck

43 *Ver* Dutch Type, *p. 144-149.*

44 *Para explorar en profundo el universo Bram de Does es preciso ver: Mathieu Lommen (editor),* Bram de Does, typographer & type designer. *En* Dutch Type Middendorp *le dedica ocho páginas. También los especímenes: Trinité 1, 2, 3 (con un buen texto de De Does), y Lexicon (bellamente diseñado). Existe un documental sobre Bram de Does titulado* Systemtisch slordig *("*Sistemáticamente desprolijo*") hecho para televisión en 2003.*

(o Dirk Voskens). Desde entonces Unger ha probado diversas "musculaturas" sobre una estructura ósea común, una "forma Unger": caja de x muy alta y más bien condensada, arcos muy horizontales, serifs de base largos y/o robustos, contraformas internas abiertas y francas. Unger sigue la inquietante "fórmula M" de su admirado ilustrador, tipógrafo, diseñador de libros y marionetista norteamericano William Addison Dwiggins.[45]

Swift (1985) fue el primer diseño de Unger muy exitoso en diarios (una Swift 2.0 salió en los 90). Sus robustos serifs trapezoidales afianzan enfáticamente la base de la línea de texto. Eso sumado a que los glifos son muy "horizontales" (arcos horizontalizados y contraformas abiertas), tienen el efecto de compactar las palabras, lo cual permite reducir el espacio interlínea sin pérdida dramática de legibilidad. A Swift le siguieron dos publicadas por Bitstream: Amerigo (1986), con serifs incisos tipo pantalones años 60, con el objetivo de enfatizar el efecto epigráfico que Optima (de Hermann Zapf) perdía en la erosión de las impresoras láser; y Oranda (1987), una egipcia también para baja resolución. En 1993 sale Gulliver, según Unger "la tipografía para periódicos más económica del mundo". Con su típica anatomía austera y de contraformas francas Gulliver horizontaliza al máximo los arcos, de modo que puede condensarse artificialmente sin perder mucha integridad. Esto permite ahorrar espacio horizontal (14% más que Times New Roman, dice Unger). El periódico norteamericano USA Today adoptó Gulliver en su rediseño del 2000. En 1997 DTL publicó Paradox, de rasgos ligeramente bodonianos. Y en 2000 Coranto, una letra para prensa más elegante y refinada, con la idea de que los estándares de impresión de diarios han mejorado mucho en los últimos años. El Vaticano le encargó a Unger una tipografía para el Jubileo del 2000: Capitolium. En ella Unger se inspiró en la obra del sensible calígrafo del s. XVI Giovan Francesco Cresci. El diseño nunca se aplicó, pero más tarde Unger lo adaptó para prensa: Capitolium News. Uno de sus últimos diseños es Vesta (2001), una sanserif con las proporciones de Gulliver.[46]

CERhaegosu

CERhaegosu

Dos tipos de Gerard Unger muy exitosos en prensa diaria: Swift (NuSwift, 1995) y Gulliver (1994)

45 *En su artículo "Experimental n.223, a newspaper typeface by W.A. Dwiggins" Unger explica la "fórmula M" de WAD. Para conocer mejor la obra de Dwiggins consultar:* WAD to RR a letter about designing type; *y los dos preciosos volúmenes* Postscripts on Dwiggins *editados por The Typophiles.*

46 *Unger distribuye sus propias tipografías en www.gerardunger.com. Y su libro* While you are reading *ha sido recientemente editado por Campgràfic como* ¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad.

LA ERA DIGITAL Y LA ESCUELA DE LA HAYA

Tanto los diseños de libros como los alfabetos de Gerrit Noordzij (1931) son notables y han tenido mucha influencia en su tiempo. Pero lo que descolla en Noordzij es la agudeza de sus ideas teóricas en torno a la tipografía. Su breve libro *El trazo. Teoría de la Escritura* presenta parte de su pensamiento, audaz y lúcido.[47]

Como profesor Noordzij ha sido el alma mater de la maestría en diseño de tipografías de la Real Academia de Bellas Artes de La Haya, que desde 1970 ha dado a varias generaciones de diseñadores al medio internacional. Mencionamos algunos: Frank Blockland (propietario de Dutch Type Library que ha publicado los revivals más logrados de tipos holandeses antiguos, mencionados más arriba); Peter Matthias Noordzij (hijo de Gerrit, autor de la bella Cæcilia y director de Enschedé versión digital); Lucas de Groot (dueño de lucasfonts.com, diseñador de la multi-estilo Thesis, de Nebulae, Corpid, Spiegel y Taz); Petr van Blokland (diseñador de Proforma); Erick van Blokland y Just van Rossum (creadores de Letterror, el estudio tipográfico irreverente por excelencia, entre cuyos proyectos más audaces están Beowolf, Beosans, Federal y Twin); Lida Lopes Cardozo (excepcional grabadora epigráfica, discípula de David Kindersley, a su vez alumno de Eric Gill); Gerard Daniëls (autor de Caspari y Elzevir, ambas de DTL); Peter Verheul (Versa y Versa Sans, de OurType; Newberlin y Sheriff, ambas de FontFont).[48]

CERhaegosu

Cæcilia, de Peter Matthias Noordzij (LT-Hell 1981, Adobe 1991)

CERhaegosu

Thesis, de Lucas de Groot (1994)

CERhaegosu

Proforma, de Peter van Blockland (1994, FontBureau)

Hay también varios diseñadores talentosos no ligados a La Haya. Uno de los más destacados es Fred Smeijers, autor del libro *Counterpunch* y de la familia Renard, rescate de la obra de Hendrik van den Keere. Su sello Ourtype ha publicado tipos notables como Arnhem, Eva, Fresco, Parry, Versa. El colectivo Underware (compuesto por el alemán Akiem Helmling, el holandés Bas Jacobs y el finés Sami Kortemäki) ha editado tipos de mucha originalidad como Dolly, Sauna, Bello, Fakir. Y finalmente, fundado en La Haya por los eslovacos Peter & Joanna Bilak, está la fundición Typotheque, con familias de calidad como Fedra, Greta, Jigsaw y Klimax.

47 *La muy interesante colección de ensayos de Noordzij* LetterLetter *(2000) permite ahondar en sus teorías.*

48 *El libro* Haagse Letters *("Letras de La Haya") de 1996, refleja el entusiasmo de las primeras generaciones de alumnos de Noordzij.*

Fresco, de Fred Smeijers (Ourtype, 2002)

CERhaegosu

Bello, de Underware (2004)

CERhaegosu

Fedra Sans, de Peter Bilak (2001, Typothèque)

CERhaegosu

Fedra Serif (A), de Peter Bilak (2001, Typothèque)

CERhaegosu

EL FUTURO

La notable diversidad de ideas y la alta calidad de sus propuestas han hecho de Holanda, desde hace muchos años, una de las tradiciones tipográficas más protagonistas de la escena internacional. Muchos diseñadores de tipos latinoamericanos de hecho la han tomado como referente inmediato. Pero es reconfortante ver cómo en los últimos años, con el acceso masivo a la tecnología digital, nuestra región ha comenzado a crear sus propias voces, las cuales están siendo muy bien oídas en el resto del globo. Ahora, con el surgimiento de programas académicos en América Latina para especializarse en diseño de alfabetos, las perspectivas de continuidad de este noble oficio invisible y su inserción en medios profesionales latinoamericanos, resultan prometedoras y halagüeñas.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO ANTIGUO AL MODERNO

Del Quatrocento italiano a la Era Victoriana del siglo XIX, las formas de las letras evolucionaron desde su herencia caligráfica hacia una forma más independiente y geométrica, desde una forma más orgánica a una forma más sintética e intelectualizada. La modulación de trazos se va acentuando, y ascendentes y descendentes van perdiendo longitud.

1472 | Las antiguas venecianas están aun muy cerca de sus modelos amanuenses. Nicolás Jenson hizo una de las interpretaciones más bellas en este estilo (imagen: Monotype Centaur, un revival de Jenson hecho por Bruce Rogers, aún más caligráfico que el original).

1495 | Francesco Griffo da Bologna, el grabador de punzones del editor Aldo Manuzio, introdujo en sus tipos una nueva conciencia "escultórica", alejándose de la impronta caligráfica de las venecianas (Monotype Bembo, Stanley Morison y dibujantes de la Monotype).

1530 | Guiado por el gran editor Robert Estienne, Claude Garamond añadió un toque de hierbas y sofisticación francesa al modelo aldino, dándole así forma al estilo renacentista francés, que descolla por su sobriedad y su sentido de la mesura. (Adobe Garamond de Robert Slimbach).

1680 | El aporte de los Países Bajos en el siglo XVII es fundamental. El estilo barroco, más expresivo y vigoroso, de mayor peso y contraste y también más económico, inició con los tipos que Plantin encargó a Granjon y Haultin. Más tarde Miklós Kis, inmigrante húngaro en Amsterdam, logra la más bella interpretación del Barroco tardío (Linotype Janson Text, rescate dirigido por Adrian Frutiger).

1750 | John Baskerville aportó una nueva letra: delicada, precisa, afilada, templada, de buen contraste, reflejando el espíritu británico en su diseño. Las innovaciones de Baskerville en materia de imprenta, papel y tinta tuvieron consecuencias profundas en la evolución del oficio (ITC New Baskerville, de Matthew Carter).

1780 | Firmin Didot, miembro de la célebre familia de impresores parisinos, lleva la forma de Baskerville más lejos al diseñar el primer tipo moderno, con un gran contraste entre trazos gruesos y delgados, aunque con detalles muy orgánicos. En ese tipo se basará Giambattista Bodoni para diseñar el suyo propio, más geométrico y algebraico.

TEXTO VERSUS DISPLAY: CADA TIPO EN SU TAMAÑO

Una distinción muy útil sobre la anatomía de las letras es la que separa formas para texto de formas display. Las tipografías diseñadas para texto, es decir para lectura inmersiva, requieren cierta robustez para resistir la erosión propia de cuerpos pequeños. La prioridad de estos diseños es entonces la resistencia, la durabilidad. Son más anchas y más robustas, su contraste de trazos (si hay) es menor (los trazos delgados no pueden ser tan delgados), y en general. tienen contraformas francas y abiertas. Por el contrario, en las tipografías diseñadas para usos display (poco texto, cuerpos grandes) la prioridad es la elegancia. Típicamente títulos de una publicación, logotipos, envases, carteles, todo uso donde la lectura es muy breve y en general en cuerpos grandes. Las letras display suelen ser más estrechas para ahorrar espacio, tienen un mayor contraste entre trazos delgados y gruesos, y en general el dibujo es más delicado, todo lo cual acentúa el estilo.

Adobe Caslon (de Carol Twombly) es una típica forma para texto y Big Caslon (de Matthew carter) es una típica display. ITC Bodoni (dirigida por Sumner Stone) incluye 3 cuerpos (6, 12 y 72) y sus diferencias son más que evidentes.

PRENSA *VERSUS* LITERATURA

Diferencias sutiles en la intimidad del dibujo tipográfico son responsables del "tono de voz" de un texto. Hay tipografías más apropiadas para prensa diaria, como oposición a tipografías más apropiadas para literatura. Swift y Mercury son tipografías diseñadas para diarios, mientras Garamond y Fleischmann se pensaron para libros. Para connotar objetividad, imparcialidad, distancia, el periodismo necesita una forma sucinta, simple, más geométrica, de contraformas francas y abiertas, y serifs sólidos. La literatura admite mayor expresividad, delicadeza, estilo. Esto se vincula también con los "tempos" de lectura: Garamond es para leerse en el sofá, Swift en el metro.

REFERENCIAS

ANDERSON, Donald M. ***Calligraphy. The Art of Written Forms***. Dover, NY 1969.

BAIN, Peter; SHAW, Paul. ***Blackletter: Type and National Identity***, Princeton Architectural Press y Cooper Union, NY 1998. Edición castellana de Campgràfic: ***La letra gótica. Tipo e identidad nacional.*** València 2001.

BARDI, P.M., ***História da Tipografia no Brasil***, Museu de Arte de São Paulo, 1979.

BEAUJON, Paul (seudónimo de Beatrice Warde), "The 'Garamond' Types: A Study of XVI and XVII century sources"***, The Fleuron V*** (p. 131-179).

BENNET, Paul (editor), ***Postscripts on Dwiggins*** (2 vols.), The Typophiles, NY 1960.

BIGELOW, Charles; SEYBOLD, Jonathan. "Technology and the aesthetics of type – maintaining the tradition in the age of electronics", ***The Seybold Report***, vol. 10, n. 24, 1981.

BENTON, Josiah Henry. ***John Baskerville, Type-Founder and Printer,*** The Typophiles, NY 1944.

BERRY, John (editor), ***Language Culture Type. International Type Design in the Age of Unicode***, ATypI / Graphis, NY 2002.

BLUMENTHAL, Joseph. ***Bruce Rogers, a life in letters***, W. Thomas Taylor, Austin 1989.

BRINGHURST, Robert. ***The Elements of Typographic Style***, Hartley & Marks, Vancouver 1997 (2ª edición, edición original: 1992. Edición castellana del Fondo de Cultura Económica en conjunto con Libraria: Bringhurst, Robert. ***Los elementos del estilo tipográfico*** (versión 3.1), Ciudad de México, 2008.

BURKE, Christopher; MONOTYPE, ***Classic revivals (The Monotype Conference Exhibition 1992) – Back to basics (Stanley Morison and old face)***, Monotype Typography Ltd, Redhill & Chicago, 1993.

BURKE, Christopher. ***Paul Renner, maestro tipógrafo***, Campgràfic, Valencia 2000.

CARTER , Harry. ***A View of Early Typography, up to about 1600***. Hyphen Press, Londres 2002 (edición original: Imprenta de la Universidad de Oxford, 1969). La editorial española Ollero y Ramos lo tradujo al español: ***Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta*** (siglos XV y XVI), Madrid 1999.

CARTER, Harry (editor), ***Sixteenth-Century French Typefounders: the Lé Bé Memorandum [Documents Typographiques Français III]***, André Jammes, París, 1967.

CARTER , Harry. ***The Fell Types***, Oxford University Press/Typophiles, 1968.

CARTER, Harry; MOSLEY, James. ***The Manuel Typographique of Pierre-Simon Fournier***. Together with Fournier on Typefounding (3 vols.), Technische Hochschule Darmstadt, 1995.

CARTER, Matthew. "Theories of Letterform Construction. Part 1", ***Printing History Society Bulletin***, vol. 13/14, 1991/2, p. 3-16.

DREYFUS, John (editor general). ***Type Specimen Facsimiles I***. (Reproductions of Fifteenth Type Specimen Sheets issued between the Sixteenth and Eighteenth Centuries, accompanied by Notes manily derived from Researches of A. F. Johnson, Harry Carter, Matthew Carter, Netty Hoeflake, Mike Parker, with an Introduction of Stanley Morison). Bowes & Bowes, Putnam, Londres 1963.

DREYFUS, John (editor general). ***Type Specimen Facsimiles II***. (Reproductions of Christopher Plantin's Index Sive Specimen Characterum 1567 & Folio Specimen of c.1585, together with the Le Bé-Moretus Specimen c.1599, with annotations by Hendrik D. L. Vervliet and Harry Carter). University of Toronto Press, 1972.

DWIGGINS, William Addison. ***WAD to RR a letter about designing type***, Harvard College Library, 1940, Cambridge, EE.UU.

GOUDY, Frederic William. ***Goudy's Type Designs. His story and his specimens***, The Myriade Press, NY 1978 (segunda edición. Primera edición The Typophiles 1946).

GOUDY, Frederic William. ***Typologia. Studies in type design & type making with comments on the invention of typography, the first types, legibility and fine printing***, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1940.

GRAY, Nicolete. ***Nineteenth Century Ornamented Typefaces***, Faber & Faber, Londres, 1976 (edición original 1938).

HAIMAN, György. ***Nicholas Kis, a Hungarian punch-cutter and printer 1650-1702, the creator of the "Janson" type***, Jack W. Stauffacher y Greenwood Press, San Francisco 1983.

HARTZ, Sem. ***Essays,*** Spectatorpers (Bram de Does), Aartswoud (Holanda) 1992.

S.L. Hartz dans le monde graphique (memoria de exposición), Biblioteca Real Alberto Iro, Bruselas 1969.

HARTZ, S.L. , ***The Elseviers & their contemporaries, an illustrated commentary***. Elsevier, Amsterdam/Bruselas, 1955.

JOHNSON, Alfred Forbes. ***Selected Essays on Books and Printing***, editado por Percy Muir, Van Gendt, Amsterdam 1970.

JOHNSON, Alfred Forbes. ***Type Designs***. (3ª edición), André Deutsch. Norwich, 1966 (1ª edición 1934).

KINROSS, Robin. ***Modern Typography. An essay in critical history***, Hephen Press, 2004 (2ª edición. Primera edición: 1992).

KRIMPEN, Jan van. ***On designing and devising type***, The Typophiles, Haarlem 1957.

KRIMPEN, Jan van. ***A letter to Philip Hofer on certain problems connected with the mechanical cutting of punches. A facsimile reproduction with an introduction and commentary by John Dreyfus***, David R. Godine, Boston 1972.

LANE, John. ***Early Type Specimens in the Plantin-Moretus Museum***, Oak Knoll Press & The British Library, New Castle, 2004.

LANE, John. ***The Enschedé type specimens of 1768 & 1773***. Introduction and notes. Stichting Museum Enschedé, The Enschedé Font Foundry, y De Buitenkant, 1993.

LEWIS, Bernard. ***Behind the type. The life story of Frederic W. Goudy (The Ethics and Aesthetics of Type and Typography by Frederic W. Goudy, 1938)***, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh 1941.

LOMMEN, Mathieu (editor). ***Bram de Does, typographer & type designer***, De Buitenkant, Amsterdam 2003.

LOMMEN, Mathieu. ***letter-ontwerpers*** (entrevistas a Dick Dooijes, Sem Hartz, Chris Brand, Bram de Does y Gerard Unger) Enschedé en Zonen, Haarlem 1987.

LOMMEN, Mathieu; VERHEUL, Peter (editores). ***Haagse Letters*** ("Letras de La Haya"), De Buitenkant, Amsterdam 1996.

MARDERSTEIG, Giovanni. "Aldo Manuzio e i caratteri di Francesco Griffo da Bologna", en ***Studi di Bibliografía e di Storia in Onore di Tammaro de Marinis***. Verona, 1964 (III, p. 105-147).

MARDERSTEIG, Giovanni. "Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quatrocento"**,** ***Italia Medioevale e umanistica, 2***, 1959.

MIDDENDORP, Jan. ***Dutch Type***, 010, Rotterdam 2004.

MORISON, Stanley. ***John Fell: The University Press and the Fell Types***. Garland Publishing, NY y Londres, 1981.

MOSLEY, James. "Giovan Francesco Cresci and the Baroque Letter in Rome", ***Typography Papers 6***, 2005, p. 115-155.

MOXON, Joseph. ***Mechanick Exercises on the whole art of Printing*** (1683-4). Segunda reedición, editada por Herbert David y Harry Carter, Dover, NY 1962.

NOORDZIJ, Gerrit. ***LetterLetter. An inconsistent collection of tentative theories that do not claim any other authority than that of common sense***, Hartley & Marks, Vancouver 2000.

NOORDZIJ, Gerrit. ***The Stroke, theory of writing,*** Hyphen Press, Londres 2005. Traducción de Campgràfic: EL trazo. Teoría de la escritura. Teoría de la Escritura, Valencia 2008.

PARDOE, F. E. ***John Baskervillle of Birmingham. Letter-Founder and Printer***, Frederick Muller, Londres 1975.

RE, Margaret. ***Typographically Speaking. The art of Matthew Carter. With essays by Johanna Drucker and James Mosley***. Princeton Architectural Press, NY 2003.

REED, Talbot Baines. ***A History of the Old English Letter Foundries***. Reimpresión de la edición de 1887, junto con: Edward Rowe Mores, ***A Dissertation upon English typographical founders and founderies***, Thoemmes Press, Bristol (GB), 1996.

ROGERS, Bruce. ***The Centaur Types***. The October House, Chicago 1949. Reimpresión de Purdue University Press, 1996.

SMEIJERS, Fred. ***Counterpunch. Making type in the sixteenth century, designing typefaces now*** (editado por Robin Kinross), Hyphen Press, Londres, 1997.

THIBAUDEAU, François. ***La Lettre d'Imprimerie. Origine, Dévelopement, Classification*** (2 vols.), Bureau de l'Édition, París 1921.

TORY, Geofroy. ***Champfleury (où Art et Science de la Vraie Proportion des Lettres)***, París 1529. Edición facsimilar de la Bibliothèque de l'Image, París 1998.

TSCHICHOLD, Jan. ***The New Typography. A handbook for modern designers***, University of California Press, Berkeley, 1998.

TRACY, Walter. ***Letters of Credit, a view of type design***, Gordon Fraser, Londres 1986.

UNGER, Gerard. "Experimental n. 223, a newspaper typeface, designed by W.A. Dwiggins", ***Quaerendo***, 9.4 (1981), p. 302-324.

UNGER, Gerard. ***While you're reading***, Mark Batty, NY 2007.

UPDIKE, Daniel Berkley. ***Printing Types. Their History, Forms, and Use***. 4ª edición. Oak Knoll Press & The British Library, 2001 (1ª edición 1922).

VERVLIET, Hendrik D.L. ***Cyrillic & Oriental Typography in Rome at the End of the Sixteenth Century: An Inquiry into the Later Worl of Robert Granjon*** (1578-90), Poltroon Press, Berkeley 1981.

VERVLIET, Hendrik D.L. ***The Type Specimen of the Vatican Press***, 1628. Facsimil con introducción y notas de H. D. L. Vervliet. Menno Hertzberger, Amsterdam, 1967.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS DESTACADAS

Ars Typographica, 3 vols, 1918-1926 (de Frederic W. Goudy, vols. 2 y 3 editados por Douglas McMurtrie), NY. Reimpresa en 3 vols. por Greenwood Press, San Francisco 1970.

Progetto grafico, Milán (desde 2003)

The Dolphin 4 vols, 1933-1941. Editado por The Limited Editions Club, Nueva York. Reimpreso en 4 vols. por Greenwood Press, San Francisco 1971.

The Fleuron, anual, 7 vols, 1923-1930. Londres (I-IV) y Cambridge (V-VII), Gran Bretaña. Reimpreso en 5 vols. por Greenwood Press, San Francisco 1970.

TYPO Magazine, Praga (desde 2003)

Typography Papers, vols. 1-9, 1996-2009. Publicación periódica del Departamento de Tipografía de la Universidad de Reading, Inglaterra. Desde 2006 publicado por Hyphen Press, Londres.